

# LE CORBUSIER

JEAN-LOUIS COHEN



TASCHEN



LONDON BOROUGH OF HACKNEY



3 8040 01345 7926







Le Colombar



(Edouard)

Le site est caractérisé par la présence de la rivière, qui s'écoule à l'est de la ville, et par la présence de la colline, qui domine la ville. Le site est donc très intéressant pour l'architecture.

La construction est caractérisée par la présence de la rivière, qui s'écoule à l'est de la ville, et par la présence de la colline, qui domine la ville. Le site est donc très intéressant pour l'architecture.

La construction est caractérisée par la présence de la rivière, qui s'écoule à l'est de la ville, et par la présence de la colline, qui domine la ville. Le site est donc très intéressant pour l'architecture.



Jean-Louis Cohen

# LE CORBUSIER

1887 – 1965

Un lyrisme pour l'architecture de l'ère mécaniste

**TASCHEN**

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO



# London Borough of Hackney

06/608

£10.00

720.92



Illustration page 2 ► Le Corbusier à sa table de  
travail dans l'atelier de la rue Nungesser-et-Coli,  
Paris, vers 1960  
Illustration page 4 ► « Le chien et la femme »,  
dessin, 1951.

Edition réservée pour Maxi-Livres  
[www.maxi-livres.com](http://www.maxi-livres.com)

© 2005 TASCHEN GmbH  
Hohenzollernring 53, D-50672 Köln  
[www.taschen.com](http://www.taschen.com)

Edition originale ► © 2004 TASCHEN GmbH  
Directeur de collection ► Peter Gössel, Brême  
Coordination du projet ► Swantje Schmidt, Brême  
Conception et mise en page ► Gössel und Partner,  
Brême  
Coordination éditoriale ► Christine Fellhauer,  
Cologne

© FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2004, pour les  
œuvres de Le Corbusier  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2004, pour les œuvres de  
Willi Baumeister

Printed in Germany  
ISBN 2-7434-6521-2

# Sommaire

6	Introduction
16	Maison Fallet
18	Maison Jeanneret-Perret
20	Villa Schwob
22	Maison La Roche-Jeanneret
26	Villa « Le Lac »
28	« Quartiers modernes Frugès »
30	Pavillon de « L'Esprit nouveau »
34	Maisons à la Weissenhofsiedlung
38	Villa Stein-de Monzie
42	Villa Savoye
48	Le Centrosyouz
50	Cité de refuge
52	Immeuble porte Molitor
56	Unité d'habitation
62	Le « Cabanon »
64	Chapelle Notre-Dame-du-Haut
68	Maisons Jaoul
72	Maison Shodhan
74	Haute Cour
76	Secrétariat
78	Palais de l'Assemblée
80	Couvent de la Tourette
84	Pavillon Philips
86	Musée national d'Art occidental
88	Carpenter Center for the Visual Arts
90	Vie et œuvre
94	Carte du monde
96	Bibliographie/Crédits photographiques







# Introduction



Charles-Édouard Jeanneret, vers 1911

Peu d'architectes ont autant condensé les espoirs et les désillusions de l'âge de l'industrie que Le Corbusier, et peu ont autant scandalisé leurs contemporains, à l'exception sans doute d'Adolf Loos un temps et de Frank Lloyd Wright sa vie durant. Sarcasmes et calomnies ont accompagné pendant une grande partie de son existence un des rares architectes dont le public connaisse le nom. Entre la maison Fallet, qu'il réalise en 1906–1907, et ses chantiers posthumes, l'intensité de la production déployée pendant six décennies reste confondante. Le Corbusier a construit 75 édifices dans douze pays et a élaboré 42 projets d'urbanisme importants. Il laisse 8 000 dessins, plus de 400 tableaux, 44 sculptures et 27 cartons de tapisseries. Il a rédigé 34 livres, comptant environ 7 000 pages, des centaines d'articles et de conférences et une correspondance privée de 6 500 lettres, qui s'ajoutent à celles, innombrables, de l'agence.

Contemporain de la diffusion de l'automobile et de l'avion, Le Corbusier est l'un des premiers professionnels à exercer simultanément son activité sur plusieurs continents, faisant figure d'architecte global avant l'heure. Mais, grâce à la photogravure et à la presse moderne, il est aussi une figure publique dont les déclarations font scandale. Cet homme complet, attentif à construire sa figure publique, condense toutes les tensions du XX<sup>e</sup> siècle et laisse dans le même temps une œuvre unique dans sa complexité. Mais il est aussi un homme de fidélité. Le milieu humain de sa ville natale restera présent pendant toute sa vie. Sa mère, Marie-Amélie Jeanneret-Perret, et son frère musicien, Albert, resteront des confidents proches et en tout cas des correspondants, tout comme l'écrivain William Ritter. Ses liens avec les amis de la première heure, Léon Perrin et Auguste Klipstein, se prolongeront, tout autant que ceux qu'il créera avec des artistes comme Fernand Léger ou Louis Soutter.

## L'Europe comme école

La Chaux-de-Fonds, ville du Jura suisse où naît en 1887 Charles-Édouard Jeanneret, qui ne prendra le pseudonyme de Le Corbusier qu'en 1920, est à tel point centrée sur la production des montres qu'elle est considérée par Karl Marx comme «une seule manufacture horlogère». L'interaction entre industrie et arts visuels qu'elle réalise restera une constante de l'activité de Jeanneret. Ce milieu croit aux vertus pédagogiques de la forme géométrisée, essentielle dans la méthode Fröbel que Jeanneret connaît dès son enfance, comme le jeune Frank Lloyd Wright 20 ans plus tôt. À l'École d'art de la ville, animée par le peintre Charles L'Eplattenier, pétri des idées de Ruskin et du mouvement des Arts and Crafts, le jeune homme est peu à peu distrait des enseignements tendant à faire de lui un ciseleur et un graveur de boîtiers de montres, pour découvrir l'architecture.

Mais sa formation essentielle est celle qu'assureront, sa vie durant, ses innombrables voyages à travers l'Europe et le monde. La carte très personnelle qu'il dessine de l'Europe identifie trois types de lieux visités de 1907 à 1912 : les centres de la culture, ceux de l'industrie et ceux du folklore. Son premier voyage le conduit en Toscane où il dessine de fines aquarelles des édifices de Pise, Sienne et Florence. Il s'attache à briser

Page de gauche :

Palais de l'Assemblée, Chandigarh, Inde,  
1951–1962

Vue du portique avec la porte en tôle d'acier laquée  
pivotant de 7,70 mètres par 7

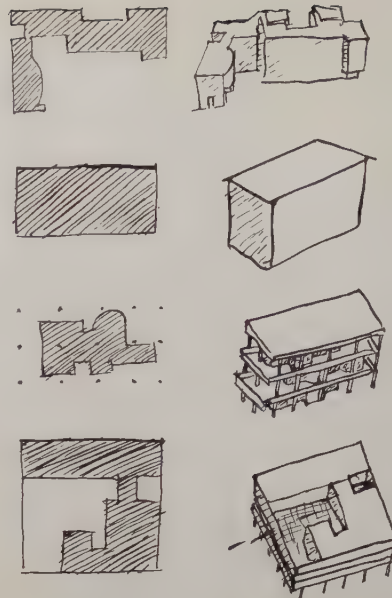
les mystères du « langage des pierres » et s'intéresse au décor, mais aussi à des bâtiments singuliers comme la chartreuse de Galluzzo, dans le val d'Ema. Puis il se rend à Vienne et à Paris, où l'affichiste Eugène Grasset lui signale les expériences des frères Perret qui « mettent du béton dans des caisses en bois avec du fer ». Auguste Perret l'embauche au vu de ses croquis et il travaille pendant quinze mois dans son agence, au rez-de-chaussée de l'immeuble iconoclaste du 25 bis, rue Franklin. Il participe à l'étude de la cathédrale d'Oran et conçoit, en 1908, la loge de chasse de La Saulot, en Sologne. Perret forme son goût et lui fait découvrir le viaduc de Garabit de Gustave Eiffel, et les édifices parisiens d'Anatole de Baudot et d'Henri Sauvage, puis ceux de Tony Garnier à Lyon.

À Paris, où il habite une mansarde quai Saint-Michel, Jeanneret lit en 1908 « Ainsi parlait Zarathoustra », de Friedrich Nietzsche, mais aussi « La Vie de Jésus », d'Ernest Renan, et « Les Grands Initiés », d'Édouard Schuré, célébrant les prophètes, offert par L'Eplattenier. L'impératif nietzschéen « deviens qui tu es ! » prendra force de slogan pour lui. Puis son maître l'envoie en Allemagne étudier les innovations dans le champ des arts décoratifs et industriels et rédiger un ouvrage sur « La Construction des villes », afin de critiquer les conceptions locales. Il travaille, comme Walter Gropius ou Mies van der Rohe, chez le Berlinoise Peter Behrens et, retrouvant son frère Albert, auprès du chorégraphe suisse Jacques Dalcroze, dans la cité-jardin de Hellerau, près de Dresde, il découvre le classicisme rigoureux d'Heinrich Tessenow, auteur de beaucoup de maisons et de la salle des fêtes de cette communauté réformatrice. À Munich, il fait la connaissance de l'écrivain William Ritter, qui l'aide à comprendre l'opposition entre culture germanique et culture latine dans laquelle il se débattait un certain temps.

Familier du monde slave, Ritter lui conseille de partir plus à l'Est. Son périple le conduit tout d'abord à Prague, puis en Serbie et en Bulgarie, où il dessine les constructions rurales. Le voyage connaît deux apogées, à Constantinople et Athènes. La silhouette urbaine de la capitale ottomane le fascine et il ne cesse de la dessiner, multipliant aussi les croquis des maisons juxtaposées sur les pentes. Sur l'Acropole, Jeanneret se délecte d'une composition architecturale qui ne cessera plus de le hanter. Après la Grèce, il découvre Pompéi, puis Rome et le paysage poétique de la villa d'Hadrien à Tivoli. À son retour, Jeanneret livre ses impressions de voyage à « La Feuille d'avis de la Chaux-de-Fonds ». Acquis sur le terrain, la connaissance des paysages urbains, des ensembles monumentaux, tout comme celle des constructions populaires, nourrira ses projets, et Jeanneret élaborera un trésor d'éléments urbains, architecturaux et plastiques qu'il saura utiliser sans fétichisme. La connaissance de l'histoire ne bridera pas sa liberté d'appréciation devant les bâtiments de l'Antiquité et de la Renaissance. Il pourra invoquer par la suite la « leçon de Rome » et dénoncer les « charognes vénérables » de l'Académie, qui la déforment et la stérilisent.

### À la recherche d'un « esprit nouveau » à Paris

En réaction à la destruction des régions françaises envahies, il dépose en 1914, avec l'ingénieur Max du Bois, la maison « Dom-ino » (nom formé sur le rapprochement de « domus » et « innovation »). Susceptible d'être assemblée en rangées, en L ou en U comme des dominos, il s'agit surtout d'un principe structurel associant poteaux et dalles en béton et ouvrant ainsi les plus grandes possibilités pour la conception des façades et la configuration des plans. En étroite liaison épistolaire avec Perret, il engage la rédaction de « France-Allemagne », ouvrage revendiquant la prééminence



### Les « quatre compositions »

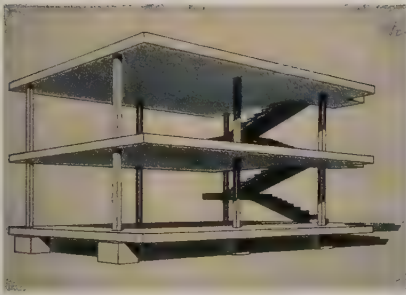
Illustration in « Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète 1910–1929 », 1930.

De haut en bas : du « genre plutôt facile » au « très difficile », puis au « très facile », et enfin au « très générique ». Ces quatre figures rendent compte des recherches conduites au cours des années 1920 (cf. p. 44).

française dans le mouvement pour l'architecture moderne. Il passe l'année 1915 à calquer des ouvrages sur l'embellissement urbain et les jardins en vue d'achever « La Construction des villes », qu'il finira par abandonner.

Jeanneret s'établit fermement à Paris en 1917, avec l'ambition de conquérir la ville. Il y conduit tout d'abord une double vie d'industriel et d'intellectuel. Sa seule réalisation est un château d'eau planté dans le vignoble bordelais, à Podensac, encore néo-classique dans ses détails. Sa frustration de petit industriel le conduira à redouter les mouvements sociaux de l'après-guerre et à se rapprocher du patronat réformateur. Rencontré par l'intermédiaire de Perret, le peintre Amédée Ozenfant, animateur depuis 1915 de la revue « L'Élan », lui donne confiance dans ses capacités de peintre. Ils exposent leurs travaux en parallèle en 1918 à la galerie Thomas. À l'appui de l'exposition, Ozenfant et Jeanneret publient « Après le cubisme », manifeste dans lequel ils proposent un programme esthétique assez ambigu. Évoquant ponts, fabriques et barrages, ils vantent les « constructions d'un esprit nouveau ... embryons d'une architecture à venir, et dans lesquelles règne déjà une harmonie dont les éléments procèdent d'une certaine rigueur, du respect et de l'attention des lois ». Alors que Jean Cocteau célèbre la même année, dans « Le Coq et l'Arlequin », les vertus françaises et latines, les deux associés rapprochent l'architecture grecque et les usines modernes.

Jeanneret et Ozenfant fondent en 1920, avec le poète et publiciste dadaïste Paul Dermée, « L'Esprit nouveau », « revue internationale illustrée de l'activité contemporaine », support de leurs théories et de leurs critiques jusqu'en 1925. Son titre est emprunté au poète Guillaume Apollinaire. Les 28 livraisons de la revue permettent à Ozenfant et Jeanneret, qui prend dès le premier numéro le nom de plume de Le Corbusier (en écho à son ancêtre Lécobésier et peut-être au peintre Le Fauconnier), de rendre compte de l'actualité politique, artistique et scientifique. L'univers visuel de « L'Esprit nouveau » est proche de celui des toiles peintes par Jeanneret à partir de 1919. Grâce à Ozenfant, il fait la connaissance d'artistes comme Juan Gris, Fernand Léger ou Jacques Lipchitz, et fréquente les grandes ventes Kahnweiler et Uhde, où il



**Maison « Dom-ino », 1914**  
Vue perspective



**Amédée Ozenfant, Albert Jeanneret et Le Corbusier dans l'atelier de la maison Jeanneret-Perret, 1919**





transforme complètement sa perception des paysages et des villes. Il ne les découvre plus au niveau du sol, comme Florence ou Rome, mais depuis l'avion. La fascination pour l'aéronautique, que manifeste son livre illustré «Aircraft», publié en anglais à Londres en 1935, se transforme en pratique fréquente de ce mode de locomotion. Saisi par le spectacle de la pampa et des fleuves, il esquisse des plans pour Buenos Aires, Montevideo et São Paulo, puis pour Alger.

Ces entreprises ne peuvent être détachées des liens qu'il entretient avec les cercles patronaux ou technocratiques. Ces fréquentations transforment l'admiration des objets techniques en un vif intérêt pour la problématique du commandement et de la rationalisation de la société préconisée par les élites techniques. Il n'aura de cesse de convaincre l'«Autorité» de prendre les mesures radicales permettant de «mobiliser» le sol, c'est-à-dire de l'exproprier pour rendre les grands plans réalisables. Après s'être identifié entre 1928 et 1931 à l'URSS du Plan quinquennal, il inscrit le plan «Obus» pour Alger dans la stratégie de modernisation ambiguë pour laquelle militent les revues «Plans» et «Prélude», auxquelles il collabore de 1931 à 1936. L'alternative entre l'«américanisation» et la «bolchevisation» semble alors, à ses yeux, caractériser la situation de l'Europe. Le principe de la «ville linéaire industrielle» emprunté aux Russes et utilisé pour le plan d'urbanisme de la vallée morave de Zlín en 1935 deviendra l'un des «trois établissements humains», dernier dispositif théorique imaginé par Le Corbusier en 1945.

Après avoir joué entre les grands projets irréalisables, éventuellement destructeurs, mais mobilisateurs, et les projets d'échelle moindre sur des terrains réels, il ne s'attache plus, après 1945, qu'à des commandes limitées, mais concrètes. Entretemps, l'occupation de la France l'aura vu actif à tenter de convaincre les services du gouvernement de Vichy de ses idées. Il sera efficace dans ses entreprises éditoriales, comme la publication en 1943 de «La Charte d'Athènes», manuel d'urbanisme fonctionnel, avant de contribuer aux réflexions des résistants pour façonner un pays neuf après la Libération.

Couverture d'«Aircraft», publié à Londres en 1935



### Les surprises de la maturité

À 60 ans passés, auréolé d'une gloire mondiale, Le Corbusier commence une nouvelle vie. Comme la réalisation du siège des Nations Unies à New York, fondée sur ses idées, mais réalisée par d'autres – il se juge «dépouillé comme dans un bois de tous ses droits» –, la reconstruction française est pour lui un échec, puisqu'il ne réussit à faire accepter aucun de ses plans d'urbanisme européens. Il parvient cependant à construire à Marseille la première Unité d'habitation, prototype du grand immeuble collectif qu'il imagine depuis 1922. Il commence à réaliser des sculptures, avec l'aide de Joseph Savina, puis des cartons de tapisserie et théorise la «synthèse des Arts majeurs». Rompant avec la célébration de l'esthétique technique, il s'attache à créer un «espace indicible», synthèse architecturale dépassant l'analyse des ingénieurs. Il s'efforce de donner une cohérence plus grande à ses œuvres en élaborant le «Modulor», système de proportions universel fondé sur le nombre d'or et l'échelle humaine, qui donnera leurs mesures à tous ses projets jusqu'en 1965. Parallèlement, les livres qu'il publie régulièrement, comme «Les Plans de Paris», «L'Atelier de la recherche patiente» ou «Le Poème de l'angle droit», cessent d'être des manifestes pour devenir des objets esthétiques intégrant tous les aspects de sa réflexion, dans lesquels l'engagement théorique cède souvent la place à l'autobiographie.



Le Corbusier, vers 1960

Il cloue de stupeur ceux qui l'avaient enfermé dans l'esthétique blanche et la géométrie platonicienne des maisons des années 1920 lorsqu'il invente l'église sculpturale de Ronchamp, puis lorsqu'il utilise pour les maisons Jaoul des systèmes de construction vernaculaires. Grâce à la confiance du Premier ministre indien Nehru, il parvient enfin à concevoir une ville entière et ses édifices publics à Chandigarh, tout en édifiant à Ahmedabad deux maisons et un immeuble orchestrant la rencontre entre le climat et la lumière de l'Inde et ses thèmes de prédilection. Désormais déployé au Japon, où il construit le musée national d'Art occidental de Tokyo, aux États-Unis, où il réalise le Carpenter Center pour l'université Harvard, Le Corbusier sait aussi se faire ermite l'été dans le cabanon de bois qu'il dresse au bord de la Méditerranée, à Roquebrune-Cap-Martin, ou dans son atelier de peintre, au-dessus de l'appartement de la rue Nungesser-et-Coli, à Paris.

Ses œuvres ultimes échappent à toute complaisance et conservent l'inquiétude féconde des premiers projets. Elles engagent un dialogue avec la spiritualité, comme dans le couvent dominicain de la Tourette ou dans l'église inachevée de Firminy. Elles explorent de nouveaux potentiels techniques et esthétiques, comme dans le pavillon Philips à l'exposition de Bruxelles en 1958. Mais elles procèdent aussi d'un processus de réminiscence, dans lequel Le Corbusier actualise les thèmes de son œuvre initiale, comme la « promenade architecturale » ou le « plan libre », ou retrouve avec délices les villes qui l'avaient séduit, comme Venise, avec son projet d'hôpital. Jusqu'à sa mort, en



1965, son œuvre est réflexive et se nourrit de la mémoire des paysages et des édifices rencontrés, mais aussi de ses propres créations.

### Dualité et multiplicité

Au long de ce parcours, Le Corbusier fait avant tout figure d'architecte aux yeux de tous, identifié à quelques icônes comme la villa Savoye, l'Unité d'habitation de Marseille ou la chapelle de Ronchamp et à des slogans à l'emporte-pièce dont il ne sera jamais avare, et qui prendront une tonalité de plus en plus mélancolique avec les ans. Mais, si l'on s'efforce de saisir sa personnalité, telle qu'elle apparaît dans les années 1920, il est aussi industriel, peintre, même s'il se croit « rejeté par les peintres de profession », critique, reporter, décorateur... L'unité du personnage qu'il projette sur la scène publique est sans cesse en construction. Dans une lettre de 1926, il révèle sa dualité intime : « Le Corbusier est un pseudonyme. Le Corbusier fait de l'architecture, exclusivement. Il poursuit des idées désintéressées... C'est une entité détachée du poids de la chair. Il doit (mais y arrivera-t-il ?) ne jamais déchoir. Ch. Édouard Jeanneret est l'homme de chair qui a couru toutes les aventures radieuses ou désespérantes d'une vie assez mouvementée. Jeanneret Ch. É. fait de la peinture car, n'étant pas peintre, il s'est toujours passionné pour la peinture et il en a toujours fait. » C'est cette dualité qui rend attachants ses édifices les plus radicaux et qui élargit la perspective de ses peintures.

Le milieu dans lequel évolue Le Corbusier associe plusieurs générations, à commencer par les figures paternelles comme L'Eplattenier ou Auguste Perret, pourtant à peine de dix ans son aîné, Peter Behrens, qu'il rejettera, ou l'architecte munichois Theodor Fischer, pour qui il conservera respect et affection. Ses contacts avec Ludwig Mies van der Rohe et Walter Gropius seront épisodiques dans le premier cas, plus intenses dans le second. Le Corbusier soutiendra l'action du Bauhaus et agira avec Gropius au sein des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) de 1928 à 1959 pour promouvoir les idées radicales auprès de l'élite mondiale. Proche de l'historien de l'art zurichois Sigfried Giedion, secrétaire général des CIAM, il aura des rapports difficiles avec certains de leurs membres français, tel André Lurçat. Certains contacts lointains compteront, comme ceux établis avec Alexandre Vesnine et les constructivistes russes en 1928, ou au Brésil avec Lucio Costa et les jeunes architectes de Rio comme Oscar Niemeyer ou Affonso Eduardo Reidy. La relation de Le Corbusier avec Frank Lloyd Wright, dont il connaît très tôt le travail, reste distante, Wright semblant avoir été jaloux de l'aura du Parisien, au point de critiquer vivement l'Unité de Marseille.

Dans le milieu intense des amis proches se détachent Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand et Jean Prouvé, qui se situent plus à gauche et qui prennent leurs distances pour des raisons largement politiques à la fin des années 1930. Le réseau des anciens dessinateurs de l'atelier de la rue de Sèvres constitue aussi une amicale solide dans ses différentes générations. Pierre-André Emery, Alfred Roth, Josep Lluís Sert ou Junzo Sakakura sont des figures fortes de l'atelier avant 1940. Gérald Hanning, André Wogenscky, Georges Candilis et Roger Aujame viendront consolider ce groupe une fois la guerre terminée, après 1945. Yannis Xenakis, Balkrishna Doshi et Jean-Louis Véro, puis José Oubrière et Guillermo Jullian de la Fuente et bien d'autres contribuent à façonner son œuvre des dix dernières années et au-delà, pour les projets non exécutés.

#### Le « Modulor », 1955

Aquarelle accrochée dans le « petit atelier » de Le Corbusier, rue de Sèvres ; étude pour une planche du « Poème de l'angle droit »





Centre Le Corbusier, Zurich, Suisse,  
1963 – 1967  
Vue d'ensemble

### Du scandale à la consécration

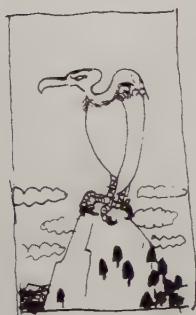
Dès lors que «L'Esprit nouveau» fait irruption sur la scène mondiale, Le Corbusier devient une figure publique, ou plutôt une multitude de figures publiques. Ses articles iconoclastes font de lui tout d'abord un rebelle nietzschéen, un destructeur nihiliste, avant que ses premières constructions permettent aux dirigeants russes de voir en lui la «figure même de l'homme nouveau». Tourné en dérision par Salvador Dalí, il sera, aux yeux des critiques anticomunistes, le «cheval de Troie du bolchevisme». Face aux détracteurs de l'Unité de Marseille, il devient après 1945 le «fada» ou la «brute» du «béton brutal», l'historien de l'art Pierre Francastel lui reprochant de vouloir faire le bonheur des habitants malgré eux, dans une démarche presque totalitaire.

Dans les années 1950, Le Corbusier est une figure incontestable, mais presque négligée par les officiels français jusqu'à ce qu'André Malraux lui commande in extremis le musée qu'il souhaitait réaliser depuis 30 ans. Dans cette phase où son écriture est utilisée de façon universelle dans un formalisme parfois caricatural, la portée critique et la rigueur de son œuvre des années puristes sont redécouvertes par la critique Colin Rowe et de jeunes architectes américains tels John Hejduk, Peter Eisenman ou Richard Meier. Dès lors s'ouvre un cycle nouveau et encore ouvert, marqué par les recherches des historiens s'efforçant de reconstruire, grâce aux archives, une généalogie minutieuse de ses projets et de ses discours. Plus rien n'échappera désormais aux chercheurs, des épisodes les plus ténus de son enfance aux péripéties les plus secrètes de ses relations avec l'«Autorité».

Toujours plus complexe et plus surprenant, Le Corbusier jouit d'une fortune posthume immense, au point que certaines œuvres restées sur le papier sont menacées d'être réalisées ... Si le pavillon de «L'Esprit nouveau» a fait l'objet d'une reconstitution rigoureuse à Bologne et si l'église de Firminy a été assez précisément étudiée avant sa mort pour pouvoir être achevée, la maison Errazuriz, étudiée en 1930 pour le Chili, ou le palais du Gouverneur de Chandigarh ne seraient guère que des maquettes à l'échelle, mais sans âme, s'ils étaient édifiés dans un avenir proche.



«Alraça», lithographie du recueil «Cortège»,  
1962



La misère de vivre  
faite homme !  
et le dédain de la misère  
de vivre incarnée en  
l'âme du  
GRAND CONDOR

«La misère de vivre faite homme et le dédain  
de la misère de vivre incarnée en l'âme du  
grand condor», carte envoyée aux parents  
Jeanneret, Noël 1909

Jean Petit: «Le Corbusier lui-même», 1970

Est-il possible d'établir en définitive la nature du «message» de Le Corbusier, habité tout au cours de sa vie par une ferveur prophétique? Ce legs est incontestablement pluriel et il n'y a pas, de fait, de «boîte à outils» corbuséenne, ensemble de procédures permettant de constituer des projets, et ce sont sur des entités de statut différent que joue la transmission de sa démarche. Ces entités vont de certains éléments architecturaux à des types d'édifices ou des configurations spatiales. Mais c'est dans les problématiques de projets plus complexes que réside l'expérience utile au sein de son œuvre. Le Corbusier semble d'ailleurs pratiquer lui-même un certain maniérisme lorsqu'il reprend en les déformant certains de ses dispositifs, comme Michel-Ange le faisait avec les motifs de la première Renaissance.

L'action de Le Corbusier pourrait sans doute être résumée à un ensemble de postures divergentes sinon contradictoires. Elle s'appuie sur une curiosité inépuisable vis-à-vis de la ville et de ses transformations, vis-à-vis de l'histoire de l'architecture et vis-à-vis du vernaculaire, des voûtes méditerranéennes aux tentes nomades. Son action est aussi, en quelque sorte, logocentrique, car son architecture s'énonce et se dévoile par l'écrit qui éclaire ses intentions. C'est parce qu'il est capable de théoriser que Le Corbusier est un novateur reconnu. Mais son action rencontre aussi la politique. S'il entretient l'illusion de convaincre les décideurs les plus divers de la justesse, de la nécessité de ses thèses, c'est avant tout parce qu'il a la conscience légitime de ce que l'architecture apporte une réponse aux problèmes de la cité. Personne d'ailleurs n'est moins corbuséen que Le Corbusier... Loin de s'enfermer dans une manière unique, fût-elle la sienne, il met en cause son propre discours architectural à de nombreuses reprises.





# 1906–1907 • Maison Fallet

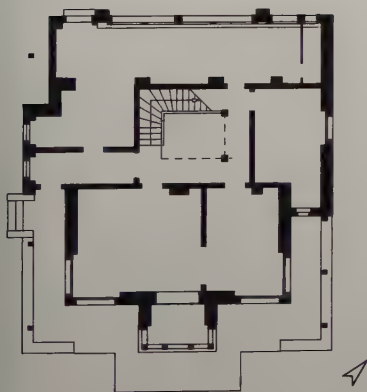
Chemin de Pouillerel, La Chaux-de-Fonds, Suisse

► avec René Chapallaz



Détail du pignon

Plan du rez-de-chaussée



Page de gauche:

**Vue générale depuis l'aval**

La géométrie des menuiseries fait écho au sgraffite des murs.

La production des montres est vite un espace trop restreint pour Jeanneret, dont l'attention s'ouvre rapidement à d'autres programmes. Avec l'architecte René Chapallaz, qui avait aidé son maître L'Eplattenier à construire sa résidence sur les hauteurs de sa ville natale, il édifie en 1906–1907 une maison pour le maître graveur Louis Fallet sur un terrain proche. Déposé par Chapallaz en 1906, le permis de construire décrit un édifice compact, illustrant le stéréotype du chalet, auquel l'identité nationale helvétique est identifiée depuis quelques décennies.

Implanté sur un terrain en pente face au midi, chemin de la Montagne, ce solide bloc couvert d'une toiture à deux pans et à croupes est d'abord, semble-t-il, étudié en maquette. Son plan symétrique est centré sur un hall à double hauteur contenant l'escalier. La grande salle ouvre sur la vallée par une loggia fermée, support du balcon de la chambre. La distribution verticale des pièces n'innove pas fondamentalement par rapport aux maisons bourgeoises suisses de l'époque. Le socle accueille les pièces de service, le niveau principal les pièces de réception et le niveau supérieur les chambres.

L'apport spécifique de la maison réside dans l'usage presque intégral de la décoration. L'Eplattenier avait familiarisé ses disciples aux réflexions de John Ruskin sur le paysage et les avait engagés à reproduire les planches de «The Grammar of Ornament», d'Owen Jones. Mais il les avait surtout incités à découvrir le monde qui les entourait. Ainsi Jeanneret dessine-t-il les paysages du Jura et les végétaux locaux, notamment les sapins, dont il tire les figures géométriques sculptées sur ses montres, en contraste parfois avec les formes animales, comme dans son boîtier à l'abeille de 1906.

Les thèmes naturels figurant dans beaucoup de ses dessins sont omniprésents dans la maison Fallet. Les robustes consoles en pierre du Jura portant l'étage principal semblent des formations cristallines, évoquent les motifs sculptés sur la montre de 1906. Les surfaces murales, notamment les pignons, sont décorées par des ornements en sgraffite reproduisant les motifs en chevrons des sapins et de leurs pommes, ou ceux des feuillus dans leur état hivernal pour la partie basse des fenêtres. Les ferronneries font appel elles aussi à un ornement géométrique triangulaire évoquant les conifères, thématique reprise dans les lambris intérieurs. Une chaude polychromie à base de rouges, de jaunes et de bleus donne un air presque oriental à l'ensemble.

Cette première réalisation, saluée par ses concitoyens, vaudra à Chapallaz et Jeanneret la commande de deux villas sur des terrains voisins, pour Albert Stotzer, polisseur de boîtiers, et Ulysse-Jules Jacquemet, professeur à l'école horlogère, toutes deux étudiées en partie à Vienne et achevées en 1908. Elles reprennent les principes de la première maison, sous une forme plus solide et plus rigide, utilisant des planchers en béton armé, esquissant ainsi un type reproductible. Entre-temps, les honoraires reçus pour la villa Fallet auront permis à Jeanneret d'entreprendre le premier de ses voyages à travers l'Europe.







# 1912 • Maison Jeanneret-Perret

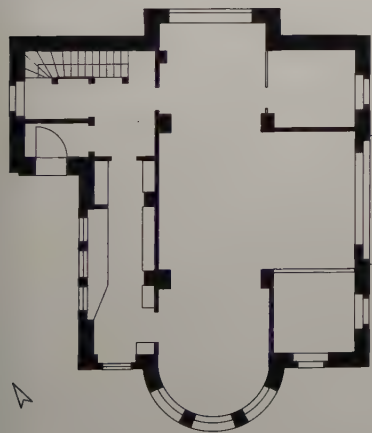
Chemin de Pouillerel, La Chaux-de-Fonds, Suisse



**Vue de la pergola, vers 1918**

Au premier plan, les parents Jeanneret; au fond, les deux frères Charles-Édouard et Albert

**Plan du rez-de-chaussée**



Page de gauche:  
**Vue générale depuis l'aval**

De retour à La Chaux-de-Fonds, après la découverte d'une bonne partie de l'Europe germanique, balkanique et méditerranéenne, Jeanneret se partage entre l'enseignement à la «nouvelle section» de l'École d'art et une pratique d'architecte et de décorateur. Il réalise plusieurs ensembles mobiliers pour un groupe de clients israélites soutenant l'innovation et s'attache à concevoir des projets d'aménagement urbain, dont le plus remarquable est la cité-jardin des Crêtets, pleine des réminiscences de Hellerau.

Sur un terrain voisin des maisons construites avec Chapallaz, il met en œuvre, dans la «villa blanche» qu'il édifie pour ses parents, une démarche nouvelle, dans laquelle l'habitation n'est plus comprimée à l'intérieur d'une forme préconçue comme celle du chalet. La maison n'est pas placée en promontoire, mais perpendiculairement à la pente, sur un terre-plein retenu par un mur de soutènement. L'accès au rez-de-chaussée passe par une longue déambulation depuis le chemin, d'abord abritée par une pergola semblable à celles dessinées par Jeanneret à Pompéi, suivie, après un angle droit, par une allée aboutissant à la porte d'entrée cachée.

Celle-ci conduit à un petit vestiaire éclairé d'un hublot et à la cage d'escalier. Un vestibule dessert le bloc des pièces de réception, organisées selon un axe conduisant de la salle à manger ouverte sur le jardin par une fenêtre en abside à l'antichambre percée d'une «grande baie sur forêt», au travers du salon éclairé par une fenêtre rectangulaire sur la pente, «grande baie sur l'horizon». Les angles enveloppent le petit salon et la bibliothèque. Au premier étage, les chambres sont éclairées par une bande de fenêtres dont l'étirement horizontal évoque la maison Winslow de Frank Lloyd Wright, à River Forest, que Jeanneret connaissait par les publications allemandes.

Par son enduit blanc et sa toiture en amiante-ciment, mais proche, selon certains angles de vue, des résidences qu'il avait dessinées sur le Bosphore l'année précédente, la maison Jeanneret-Perret se ressent des expériences accumulées sur les routes d'Italie et d'Orient. Mais l'utilisation du terrain est conforme aux principes enseignés par l'Allemand Paul Schultze-Naumburg depuis 1906 dans ses «Kulturarbeiten». Les détails de la maison reflètent les tentatives de Paul Mebes pour réhabiliter les formes architecturales simples et probes en vigueur «autour de 1800».

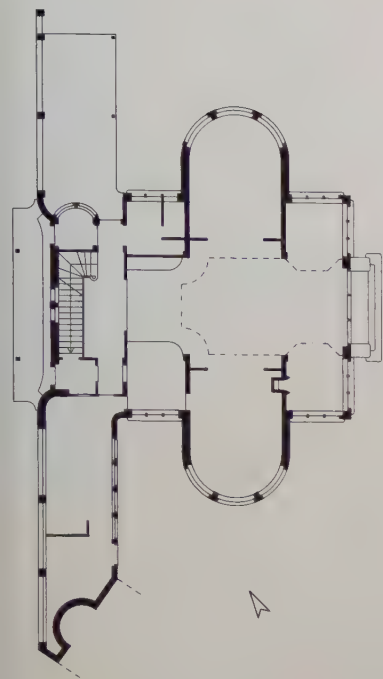
Entre la «Reformkultur» allemande et le classicisme méditerranéen dont des lectures comme celle des «Entretiens de la Villa du Rouet» (1908), de l'écrivain Charles Cingria-Vaneyre, l'avaient rapproché, s'esquisse une stratégie personnelle non exempte d'une certaine gaucherie, mais déjà extrêmement déterminée pour un jeune homme âgé d'à peine 25 ans. La villa construite au Locle la même année pour Georges Faivre-Jacot, propriétaire des montres Zénith, confirme le rejet des modèles jurassiens antérieurs. À côté de traits empruntés aux hôtels particuliers parisiens, des échos de l'architecture contemporaine allemande s'y font jour, le volume rappelant Schultze-Naumburg et Mebes, et la façade et la distribution les maisons de Behrens.





# 1916 • Villa Schwob

Rue du Doubs, La Chaux-de-Fonds, Suisse

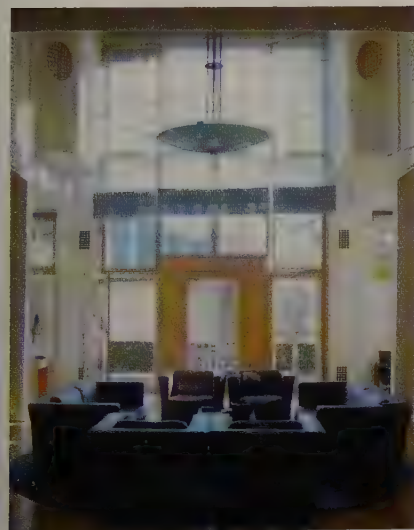


Plan du rez-de-chaussée

Page de gauche:

Vue de la façade latérale

Vue du living-room vers le jardin



La villa Schwob, dénommée «villa turque» par les riverains, est le dernier édifice construit par Jeanneret à La Chaux-de-Fonds. C'est aussi la seule de ses premières maisons qu'il jugera bon de publier dans les pages de «L'Esprit nouveau». Avec le cinéma Scala, achevé la même année, il avait réalisé son premier bâtiment dans le centre. Ce vaste hangar construit en béton et bois collé sur un terrain en pente, que sa coupe exploite habilement, ne peut manquer d'évoquer par son grand toit le Festhaus de Tessenow que Jeanneret avait vu à Hellerau, mais il puise aussi, pour sa réalisation, des conseils auprès de Perret.

Plus radicale, la grande maison construite pour l'industriel Anatole Schwob, propriétaire des montres Cyma, constitue à la fois une sorte de récapitulation des années de sa formation et d'annonce du passage à l'abstraction des années 1920. Jeanneret part de la «maison bouteille» en béton étudiée à l'agence Perret en 1909 – et dont aucune trace ne subsiste –, comme il l'écrit à son mentor en 1916, lui indiquant qu'elle aura «des façades avec terrasses et <à la française>, mais avec béton armé».

Il utilise donc «l'ossature de béton montée en quelques semaines et le remplissage en jolies petites briques apparentes», à l'image de la façade latérale du Théâtre des Champs-Élysées de Perret, dont le carré de la façade principale est repris par la grande surface blanche de celle sur la rue du Doubs. Une «grande corniche formant baquet à fleurs» ceinture la terrasse. Le volume tranchant du cube, prolongé par des absides en demi-cylindres, consacre l'abandon définitif des univers vernaculaire et classique de ses premières réalisations. L'extérieur conserve un parfum de maison stambouliote, les éléments de béton remplaçant les pans de bois des constructions ottomanes, d'où le sobriquet de «villa turque» vite donné par les voisins. Mais l'intérieur intègre plusieurs références en les dépassant.

La séquence conduisant de l'entrée au «living-room» sur double hauteur peut être rapprochée des croquis exécutés en 1911 à Pompéi et semble reproduire la distribution de la maison dite de Diomède autour de son atrium. Il est difficile de dénouer les fils reliant cet espace auquel Le Corbusier restera attaché à ses autres sources: le hall anglais sur deux niveaux, le grand vide des ateliers d'artistes parisiens, dont la grande fenêtre est reproduite vers le jardin, mais aussi la nef du garage à automobiles construit par Auguste Perret rue de Ponthieu, à Paris, en 1908. Le living-room est le véritable centre de la maison. À l'étage, les deux chambres forment un U autour du vide central. La cuisine est rejetée à l'extérieur, contre le mur de la rue, et les services de l'étage sont comprimés entre les chambres et l'escalier.

Écrivant à Ritter en juin 1920, Jeanneret voit dans la maison le point de départ d'un nouveau programme incorporant la mémoire des voyages. «Je me consacre à des œuvres sérieuses, même savantes, c'est-à-dire à des peintures qui soient au moins le prolongement de ma villa Schwob ... Mais mon attention est fixée sur le Parthénon et sur Michel-Ange ... Un art sans défaillance. Et le tempérament jugulé: modèle encore une fois; le Parthénon, ce drame.»





# 1923 • Maison La Roche-Jeanneret

Square du Docteur-Blanche, Paris



Vue d'ensemble de la maison La Roche

La maison double étudiée en 1923 pour Raoul La Roche et Albert Jeanneret à Auteuil marque un seuil dans la réflexion architecturale de Le Corbusier, attentif aux démarches des avant-gardes européennes. Les premiers projets, sur un terrain situé dans un quartier bourgeois à l'atmosphère encore villageoise, étaient une simple spéculation immobilière, comme tant des petits projets sur lesquels Le Corbusier travaille à Paris. Un programme plus modeste finit par se dégager, et les esquisses symétriques initiales sont écartées. En effet, ce projet marque le début de l'attention portée par Le Corbusier aux recherches de ses contemporains européens. Désormais hostile à beaucoup des recherches allemandes, s'il soutient le Bauhaus de Weimar lors de sa fermeture, il est encore peu sensible aux nuances séparant les mouvements de l'avant-garde russe, en dépit de sa correspondance avec Ilia Ehrenbourg et El Lissitzky.



Page de gauche:

La galerie de la maison La Roche, vue depuis la passerelle du hall

À droite:

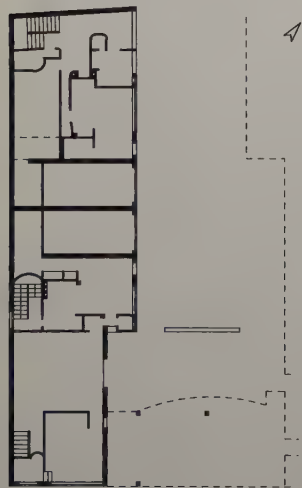
La rampe de la galerie de la maison La Roche





Le salon de la maison Jeanneret  
Au mur, une toile d'André Bauchant

Plan du rez-de-chaussée des deux maisons



Mais il réagit avec enthousiasme aux maquettes de Theo van Doesburg et Cornelis van Eesteren, «architectes du groupe De Stijl», exposées à la galerie de L'Effort moderne en octobre 1923, et révisé les principes selon lesquels il avait conçu jusque-là les habitations. Au vu de leurs «contre-compositions», il modifie le projet La Roche-Jeanneret, remplaçant les fenêtres percées dans les murs par de grandes surfaces de verre. La maison devient un assemblage de grandes plaques planes pleines ou vitrées, les ouvertures conventionnelles coïncidant désormais avec les arêtes. Son architecture suggère une rupture avec tous les langages antérieurs fixant le stéréotype de la maison.

Par ailleurs, la séquence des espaces intérieurs de la maison La Roche, culminant avec la rampe de la galerie de peintures, s'ordonne comme une «promenade architecturale». Le Corbusier met ici en œuvre pour la première fois une notion que lui inspire l'analyse de l'Acropole d'Athènes comme théâtre pour les processions qu'avait proposée Auguste Choisy dans son «Histoire de l'architecture» à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Un parcours enchaîne des vues se déployant alternativement sur trois niveaux vers le haut, horizontalement et vers le bas. En gravissant l'escalier depuis l'entrée, l'ampleur du hall se découvre et sa relation avec la salle à manger apparaît. Arrivée au niveau de la couronne des arbres, entre lesquels la maison est soigneusement placée, la promenade conduit à la galerie de peinture, dont la paroi incurvée supporte une rampe conduisant à la toiture-terrasse. Elle offre un cadre lumineux aux toiles cubistes et puristes acquises par Le Corbusier et Ozenfant pour le compte de Raoul La Roche.





**Le salon-bibliothèque de la maison La Roche**  
 Surplombant le vide du hall, il est accessible par la rampe de la galerie.

**Plan du premier étage des deux maisons**



Les nouvelles modalités du travail formel explorées dans cette maison voient Le Corbusier délaisser le rationalisme constructif d'Auguste Perret, encore présent dans la maison «Dom-ino», pour aborder sans préjugés le déploiement de surfaces dépourvues de fonction structurale. L'irrégularité apparente de la maison est justifiée par le fait que «chaque organe surgissant à côté de son voisin, suivant une raison organique, le dedans prend ses aises et pousse le dehors qui forme des saillies diverses». Ce mode de composition déductif, dans lequel le plan est un «générateur» qui définit tous les volumes de la maison, fait écho à la démarche des rationalistes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais l'irrégularité est tempérée par la présence d'un principe formel créant des relations entre les différents composants de l'édifice. Tandis que de nouveaux espaces sont conçus et assemblés à l'intérieur, les proportions des volumes et des ouvertures extérieurs sont définies par un «tracé régulateur» utilisant le rectangle d'or et prescrivant à chaque élément sa mesure et sa place.

# 1923-1925 • Villa « Le Lac »

Route de Lavaux, Corseaux (Vevey), Suisse



Le living-room

Plan



Dès lors que Le Corbusier est fermement établi à Paris, ses liens avec la Suisse se distendent, bien qu'il fréquente des compatriotes établis à Paris, tels l'éditeur Daniel Niestlé ou le banquier La Roche. Pour ses parents, contraints à vendre leur «villa blanche» de La Chaux-de-Fonds, il édifie cependant sur le rivage du lac Léman, à Corseaux, près de Vevey, une «Petite Maison». Cette construction de dimensions modestes constitue pourtant un jalon significatif dans sa réflexion sur l'espace domestique et le paysage.

Simple parallélépipède d'un seul niveau enduit de blanc, elle est percée, côté lac, par «une seule fenêtre de onze mètres de long». Elle «relie et éclaire» et fait «entrer dans la maison la grandeur d'un site magnifique». Ce principe de la «fenêtre en longueur» sera vivement critiqué par Auguste Perret pour qui «une fenêtre, c'est un homme» et donc, nécessairement, une ouverture verticale. La polémique se prolongera jusqu'en 1925.



La maison dans le paysage, croquis

Vers l'extérieur, la fenêtre en ruban met en cause le cadrage de la veduta traditionnelle, prolongeant la construction perspective imaginée à la Renaissance et qui avait façonné depuis la perception des paysages. Elle transforme les trois pièces principales de la maison – les deux chambres et le living-room – en un observatoire panoramique sur le lac et le massif du Mont-Blanc, qui le domine sur la rive opposée.

Vers l'intérieur, la fenêtre introduit une lumière généreuse dont la clarté homogène bouleverse l'ordre domestique. Elle efface les coins sombres, élimine les ombres portées et impose en quelque sorte la «loi du Ripolin» énoncée par Le Corbusier dans «L'Art décoratif d'aujourd'hui» pour justifier les murs blancs. Avec la disparition des marges obscures et des «objets-sentiments» éclectiques qu'elles abritaient dans les maisons traditionnelles, ce sont les «objets-outils» francs et nets qui s'affirment désormais en pleine clarté.

Sur le «ruban de berge» où est implantée la maison, Le Corbusier aménage sur son côté un autre espace sans toiture. «Clos de murs», il délimite «une salle de verdure, un intérieur» peint en blanc pour lequel, dans une sorte d'antithèse par rapport à la solution utilisée dans la maison et comme pour en souligner la hardiesse, une fenêtre carrée vient «limiter le paysage, le dimensionner par une décision radicale».

Le Corbusier reviendra sur la rive du Léman en 1926 avec son projet pour le concours du siège de la Société des nations à Genève, qui sera rejeté sur la base d'arguties techniques. Il utilise alors des pilotis afin de «faire éclater la lumière sous les bâtiments» de ce vaste ensemble de bureaux et de salles de réunions et pour donner aux fenêtres en longueur et aux terrasses la tâche de faire «front à tout le site». Cette autre réponse au paysage du lac Léman va plus loin, et il vante «cette horizontale pure en haut, tantôt détachée sur le ciel, tantôt donnant leur mesure aux montagnes qui les dépassent, cette horizontale [qui] était une conclusion d'ordre lyrique», comme il l'écrit en 1928 dans son pamphlet vengeur «Une maison, un palais».

Vue générale depuis le lac





# 1924-1926 • «Quartiers modernes Frugès»

Rue Le Corbusier, rue Henri-Frugès, rue des Arcades,  
Pessac, France



Les «gratte-ciel», 1925

En 1923, Le Corbusier conclut «Vers une architecture» sur l'alternative rhétorique «architecture ou révolution», qu'il tranche par un définitif «on peut éviter la révolution». Il affirme alors sa confiance dans les vertus sociales des logements économiques. En dépit de ces déclarations généreuses, Le Corbusier n'aura que deux occasions pour réaliser des habitations à bon marché, toutes deux dans la région de Bordeaux. La première est une cité ouvrière associée à une scierie, réalisée en 1923-1924 à Lège-Cap Ferret pour l'industriel Henri Frugès, qui s'était adressé à Le Corbusier en novembre 1923 après avoir lu «Vers une architecture» et vu son projet de maisons ajustées aux financements de la loi Ribot. Les maisons isolées ou jumelées ont une ossature de béton armé et les planchers sont en voûtain de céramique, revêtus de ciment projeté au canon. Ce petit ensemble possède son fronton de pelote basque.

Intrépide, Frugès confie en 1924 à Le Corbusier la construction d'un ensemble beaucoup plus vaste sur un terrain de Pessac, commune limitrophe de Bordeaux. Ce sera pour Le Corbusier l'occasion de déployer tous les types de maisons étudiés depuis 1914. La cité comporte en effet trois ensembles distincts de 53 logements, sur 135 prévus initialement. Elle est dominée par une série de bâtiments plus hauts, qui ne sont autres que des maisons «Citrohan» et que leur éminence, toute relative, fera dénommer «gratte-ciel». Les ensembles d'habitations bordant les rues sont fondés



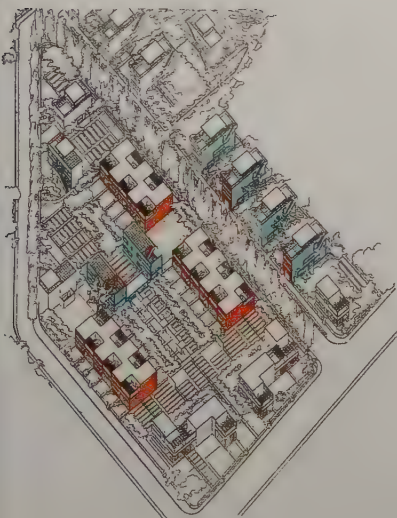
Les maisons de type « Dom-ino », 1925

sur le système « Dom-ino », qui permet de créer des combinaisons très différentes de pleins et de vides sur une ossature identique. Enfin, les voûtes minces des maisons « Monol » sont utilisées pour un troisième ensemble d'habitations basses.

Le chantier fait appel à la technique du ciment projeté, censé permettre une rationalisation du travail, en définitive difficile à obtenir. Le principe de la série est appliqué de manière plus efficace pour l'étude des fenêtres, élaborées à partir d'éléments modulaires. Reproduites en 1928 dans la brochure « Pour bâtir, standardiser et tayloriser », publiée par Le Corbusier sous les auspices du groupement patronal « Le Redressement français », les habitations de Pessac matérialisent pour la première fois le principe de la « machine à habiter ». L'utilisation de couleurs – ocre, bleu ciel, vert d'eau – rappelant la gamme chromatique des peintures puristes leur donne toutefois une qualité plastique et le statut d'objets-types assemblés en plein air.

Après Pessac, dont la réalisation se révélera trop coûteuse pour Frugès, précipitant sa faillite, Le Corbusier poursuivra la mise au point d'un type de maison individuelle basé sur la juxtaposition contradictoire d'un mur porteur de maçonnerie et d'une enveloppe métallique, baptisé « maison Loucheur » en hommage au ministre responsable en 1928 de l'injection massive de crédits d'État dans le logement. Sur place, les habitants des maisons de Pessac ne tarderont pas à modifier les maisons de Le Corbusier, surtout après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Ils couvriront les terrasses de toitures en pentes et obtureront partiellement les fenêtres en longueur pour en faire des ouvertures carrées. Fataliste, Le Corbusier remarquera : « La vie a raison et l'architecte a tort. » Depuis 1980, la cité a été restaurée, à l'initiative de nouveaux habitants attentifs à la rigueur et à l'élégance des solutions originales.

Axonométrie générale







# 1925 • Pavillon de « L'Esprit nouveau »

détruit • Cours la Reine, Paris



Perspective d'ensemble d'un « immeuble-villas », 1922

Construit en quelques semaines, le pavillon de « L'Esprit nouveau » à l'Exposition des arts décoratifs industriels et modernes de Paris est inauguré le 10 juillet 1925. Il présente une version concentrée de tous les volets du programme corbuséen, servant la propagande de la revue fondée par Jeanneret, Ozenfant et Dermée cinq ans plus tôt et dont la fin est proche. La revue s'ouvre en 1920 sur la nouvelle scène européenne et plaide pour la reconnaissance de l'URSS par la France. Les nouveaux fronts de la physique, de la médecine, de la psychologie expérimentale et de la psychanalyse sont présentés de façon régulière dans les pages d'une publication attentive à toute nouveauté. Le cinéma occupe une place de choix au travers des chroniques de Jean Epstein et Louis Delluc. Le Corbusier s'efforce de maîtriser complètement l'univers visuel de « L'Esprit nouveau », à la fois par le choix de la typographie et des illustrations des articles – notamment des siens – et par la conception des publicités, comme celles pour la malle « Innovation ». Les objets présentés dans le pavillon proposent un raccourci de cet univers.

Le pavillon reproduit dans sa partie antérieure une cellule de l'« immeuble-villas » présenté au Salon d'automne de 1922. Ce projet théorique assemble 200 maisons « Citrohan », dont le nom évoque la construction automobile et illustre le slogan selon lequel « la maison est une machine à habiter ». Long prisme rectangulaire ouvert aux deux extrémités, « Citrohan » contient un séjour à double hauteur, à l'exemple des ateliers d'artistes parisiens, et connaîtra de nombreuses variantes. Dans l'« immeuble-villas », chacune est associée à un jardin, comme les cellules de la chartreuse d'Enna, proche de Florence, où Jeanneret avait été frappé, en 1911, par la configuration des maisonnettes des religieux et de leurs jardins, dont l'assemblage constituait la communauté monastique. Les cellules de l'immeuble bénéficient de services collectifs, à l'image des hôtels résidentiels américains.

Page de gauche:

**Vue générale du pavillon**

Au premier plan, sculpture de Jacques Lipchitz;  
à droite, la verrière de la maison de type  
« Citrohan »; au centre, le jardin suspendu;  
à gauche, l'enveloppe des dioramas

Le pavillon inclut une habitation en L et le jardin attenant, construit autour d'un arbre existant. Il utilise une ossature de métal et des panneaux de remplissage en paille comprimée, sur lesquels du ciment est projeté au canon pneumatique. En opposition





L'escalier conduisant au niveau haut de l'habitation

aux styles célébrés par l'exposition, l'habitation est meublée avec les fauteuils en cuir Maple et les chaises en bois courbé Thonet dont les vertus de simplicité sont célébrées dans «L'Esprit nouveau». Ils sont associés à un ensemble de «casiers standard» modulaires, interprétation par Le Corbusier des classeurs normalisés des bureaux modernes dont il a vanté les qualités de rationalité et de modularité dans ses articles. Sur les murs peints aux couleurs des tableaux puristes sont accrochés côte à côte «Le Balustre», de Fernand Léger, la «Nature morte de l'Esprit nouveau», de Le Corbusier, et des œuvres de Jacques Lipchitz, Juan Gris et Ozenfant complètent l'ensemble. Parmi les objets exposés figure un nécessaire de toilette de «L'Innovation».

À l'arrière de ce lumineux manifeste architectural en vraie grandeur, une salle sombre accueille, face à face, les dioramas de la «Ville contemporaine» et du «Plan Voisin» élaborés à cette occasion pour le centre de Paris. Ses projets d'urbanisme se rangent en effet dans deux grandes catégories : les projets théoriques ou génériques, sans site explicite, et les projets inscrits dans une situation territoriale précise, en réponse ou non à une commande officielle. Les dioramas du pavillon confrontent les deux démarches.

La «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants» de 1922 se situe dans la lignée des projets idéaux comme la «Cité industrielle» de Tony Garnier, bien connue de Le Corbusier. Sa structure «rangée» s'oppose aux villes «pêle-mêle». Appliquant des principes élaborés en Allemagne avant 1914, Le Corbusier imagine une ville couronnée par les gratte-ciel de verre de la cité des affaires. Autour du centre, marqué par une gare-aéroport aux accents futuristes et traversé par un réseau d'autoroutes, les quartiers d'habitations prennent la forme de «redents», alignements brisés imaginés par l'urbaniste Eugène Hénard. Le Corbusier manifeste ainsi sa capacité à rassembler et dépasser les recherches antérieures.

Le «Plan Voisin», financé, après le refus des industriels de l'automobile, par le constructeur d'avions Gabriel Voisin, applique en 1925 ce principe au centre même de



Vue depuis l'intérieur de la loggia  
À droite, la sculpture de Jacques Lipchitz

Paris, provoquant un scandale sans précédent. Cette vision est reçue par la presse comme une «américanisation» de Paris et étend paradoxalement la popularité de Le Corbusier bien au-delà des cercles de l'élite. Il inaugure ainsi la stratégie consistant à frapper l'opinion publique pour convaincre les dirigeants. Les quartiers anciens du centre sont remplacés par les gratte-ciel de bureaux et une «grande traversée» autoroutière est percée dans la ville. Le Corbusier refuse de reconduire le «chemin de l'âne» sinueux de la ville médiévale et donne comme paradigme pour la ville moderne les systèmes respiratoire et circulatoire qu'il commente dans «Urbanisme». Il n'entend pas «continuer la tradition» de Paris en en conservant le tissu, mais en dialoguant avec quelques monuments-symboles comme Notre-Dame, l'Arc de triomphe ou la tour Eiffel qui condensent l'«Esprit de Paris» tout comme pourraient le faire ses gratte-ciel. Les accents politiques ne manquent pas dans ce projet. Critique du Paris populaire, qu'il voit comme un «magma dangereux de foules accumulées, précipitées, annexées, campement séculaire des romanichels de toutes les grandes routes du monde», Le Corbusier propose «une mise en ordre» d'ensemble, dont une version renouvelée sera présentée dans le pavillon des «Temps nouveaux» à l'Exposition internationale de 1937.

Le pavillon sera détruit en 1926, et Le Corbusier échouera à trouver un mécène pour en financer le remontage. Une reconstitution en a été effectuée en 1977 sur les terrains de la foire de Bologne par José Oubrier et Giuliano Gresleri.



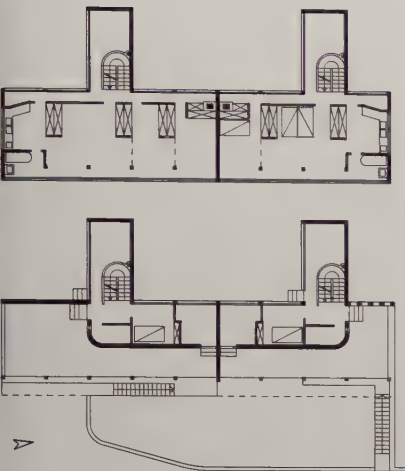
Robert Bonfils, affiche pour l'Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925





# 1926–1927 • Maisons à la Weissenhofsiedlung

Bruckmannweg, Rathenaustraße, Stuttgart, Allemagne



Plan du rez-de-chaussée et de l'étage de la maison double

À gauche, configuration diurne; à droite, configuration nocturne

À Stuttgart, les idées de Le Corbusier se confrontent à celles de ses homologues européens lors de l'exposition organisée en 1927 par le Deutscher Werkbund, dont le retentissement est exceptionnel. Cette association attachée à la rencontre entre l'art et l'industrie édifie pour l'exposition «Die Wohnung» une «Siedlung» (cité) expérimentale sur le coteau du Weissenhof. Ludwig Mies van der Rohe en étudie le plan-masse, et le gotha de l'architecture moderne allemande est invité, de Walter Gropius aux frères Taut et à Hans Scharoun, sans oublier Peter Behrens. Le Viennois Josef Frank, les Néerlandais Mart Stam et J.J. P. Oud et le Belge Victor Bourgeois participent à une opération vivement contestée par la critique conservatrice, qui y verra une sorte de «village arabe» contraire à toutes les traditions allemandes.

Le Corbusier et Pierre Jeanneret construisent à la fois une maison «Citrohan» et une maison double, dans laquelle ils expérimentent des solutions pour le logement minimum. Ils confient à Alfred Roth le soin de surveiller le chantier, et notamment sa mise en couleur. La maison «Citrohan» de Stuttgart, figure de proue de la «Siedlung», est sans doute l'expression la plus achevée d'un type étudié depuis 1920. Le placement des fenêtres est particulièrement subtil et permet ou bien de mesurer la hauteur des niveaux entre les planchers, grâce aux fentes du pignon postérieur, ou bien d'imaginer l'affectation des pièces, grâce aux verrières antérieures et aux ouvertures de proportions variables.

La maison double associe deux habitations distinctes et symétriques, unifiées par une rangée de pilotis et une fenêtre en longueur dont la dimension est celle du bâtiment. Aux antipodes de la générosité des espaces de la maison «Citrohan» et de beaucoup d'habitations de la «Siedlung», elle constitue un dispositif expérimental mettant en scène la modification des usages entre le jour et la nuit. Les séjours se transforment en dortoirs le soir, et l'économie spartiate de la version nocturne, dont les chambres ne sont guère plus grandes que des cabines de wagon-lits, lui attire bien des sarcasmes. Pour présenter les maisons de Stuttgart, appréciées par beaucoup de visiteurs, par exemple le peintre russe Kazimir Malevitch, Le Corbusier rédige un de ses manifestes les plus efficaces, énonçant «les cinq points d'une architecture nouvelle».

Les cinq points découlent de l'utilisation de l'ossature en béton armé, qui autorise une «libération» salutaire. Le plan «paralysé» des maisons en pierre et leur façade massive et contrainte deviennent «libres»; les surfaces utilisables sont multipliées grâce aux pilotis et au toit-terrasse; enfin, la fenêtre en longueur permet d'inonder les intérieurs d'une lumière hygiénique. En dix ans, Le Corbusier aura donc profondément transformé par ses mots d'ordre et ses édifices la notion même de maison, dont la contestation avait été engagée à Vienne par Adolf Loos avant 1914. La «machine à habiter» dont il annonçait l'avènement a cependant pris des visages multiples, réagissant à la configuration du terrain, se conformant à la prise en compte des usages, mais, dans tous les cas, privilégiant le mouvement des habitants et des visiteurs et les plongeant dans une clarté intense.

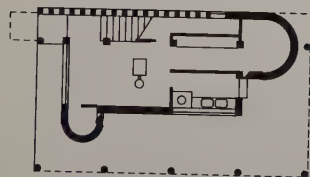
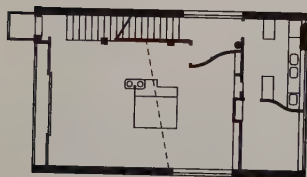
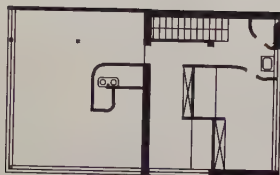


En haut, à droite:

La maison double en configuration nocturne

En bas, à droite:

Le séjour de la maison de type « Citrohan »



Plans des niveaux de la maison de type  
« Citrohan »

De haut en bas: terrasse; niveau intermédiaire;  
niveau principal; niveau inférieur sous pilotis

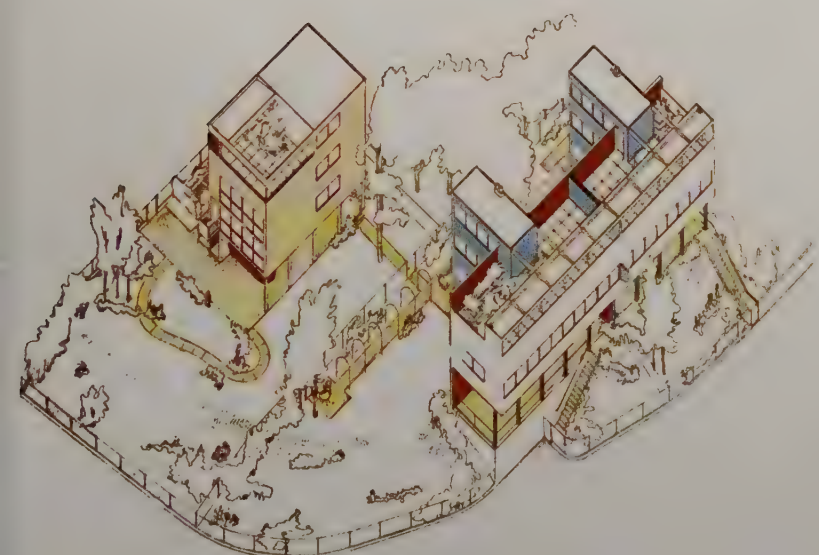


Le succès de l'exposition de Stuttgart, après l'échec de Le Corbusier au concours de la Société des nations, conduit directement à la création des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), qui intervient pendant l'été 1928 au château de La Sarraz, proche de Lausanne. Le Corbusier jouera un rôle moteur dans le premier congrès et ses idées auront un fort impact sur les CIAM de Francfort (1929), de Bruxelles (1930), d'Athènes (1933) et de Paris (1937), qui jalonnent la réflexion collective – et contradictoire – sur l'habitation minimale et la ville fonctionnelle.



En haut:  
**Vue générale des deux maisons en 1927**

A gauche:  
**Vue axonométrique des deux maisons**







# 1926 – 1928 • Villa Stein-de Monzie

Rue du Professeur Victor-Pauchet, Vaucresson, France

Page de gauche:  
Porte du garage et entrée sur l'avant



La galerie du premier étage et la vue en diagonale vers le « grand living-room »



Vue d'ensemble depuis le jardin

Désormais lancé dans le monde, Le Corbusier se voit commander de grandes maisons dans les quartiers bourgeois de la banlieue parisienne, mais ne les réalise pas toutes. La plus frappante et la plus coûteuse est la villa « Les Terrasses », construite à Garches sur un terrain aujourd'hui rattaché à Vaucresson. Elle est destinée à la fois à Michael Stein, frère de l'écrivain Gertrude Stein, à son épouse, Sarah, et à Gabrielle de Monzie, épouse divorcée du ministre radical-socialiste Anatole de Monzie, fidèle soutien de Le Corbusier, qui avait permis la réalisation du pavillon de 1925. Le luxe de ses espaces embarrassera les critiques attachés à la dimension sociale de l'architecture moderne.

La façade sur l'entrée de cette maison inscrite dans un parallélogramme est très plane et réglée par un tracé régulateur fondé sur le nombre d'or qui définit la proportion et le placement des baies. Mais la façade sur le jardin révèle par sa transparence la complexité du jeu des volumes intérieurs et la promenade reliant les terrasses entre elles et avec le jardin, auquel conduit un escalier extérieur. Le critique britannique Colin Rowe a rapproché la grille géométrique faite d'une alternance de trames larges et de trames étroites – selon laquelle la maison est conçue – du plan de la villa Malcontenta de Palladio, détectant une des correspondances secrètes dont l'œuvre de Le Corbusier abonde. Avec Robert Slutzky, il a aussi cru reconnaître dans les cages d'escalier cylindriques et les cloisons galbées de la villa, que Le Corbusier considérait comme des « organes comprimés », les « objets-types » figurant dans les tableaux puristes comme la « Nature morte à la pile d'assiettes » de 1920. La maison peut ainsi être assimilée à un tableau en quelque sorte décomprimé dans l'espace.





#### **Vue depuis la rue**

À gauche, l'automobile Voisin C12 de Le Corbusier

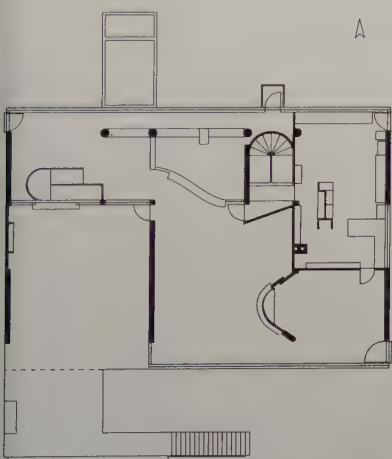
La sédimentation verticale des espaces est assez claire. Le rez-de-chaussée abrite le garage et les espaces de service autour d'un grand hall donnant accès aux niveaux supérieurs par deux escaliers, dont la position variera au fil des projets. L'entrée principale est marquée par un auvent en porte-à-faux, balancé symétriquement par l'entrée de service surmontée d'un balcon. Le premier étage accueille les pièces de réception et la cuisine, partagées par les Stein et Gabrielle de Monzie. La salle à manger est séparée par une cloison curviligne du salon, en balcon sur le hall et qui ouvre sur une grande terrasse abritée. Le deuxième étage, réservé aux chambres, est celui dans lequel le domaine de chacun des ménages est le plus séparé, par la différenciation de deux appartements, dont la disposition associant les chambres à coucher et leurs annexes démontre la connaissance qu'avait Le Corbusier de l'art de la distribution élaboré au XVIII<sup>e</sup> siècle par les architectes français, tel Jacques-François Blondel.

Le dernier niveau est totalement affecté à de grandes terrasses. Ouvertes par une baie rectangulaire vers le devant de la maison, elles se déploient plus généreusement



À droite:  
Croquis d'étude de la version de juillet 1926

En bas:  
Plan du premier étage



vers le jardin et sont reliées par un escalier hélicoïdal extérieur aux chambres. Leurs détails conduisent la pensée vers les transatlantiques célébrés dans «L'Esprit nouveau». Dans le film «L'Architecture d'aujourd'hui», que Pierre Chenal lui consacre en 1930, Le Corbusier joue son propre rôle, arrivant à la villa par l'allée de graviers dans son automobile Voisin et rapprochant ainsi explicitement la machine et l'habitation. Mais, lorsqu'il revisite la villa en 1959, il y voit une «apparition exquise» dans laquelle «poésie, technicité, biologie [et] échelle humaine» se rencontrent.

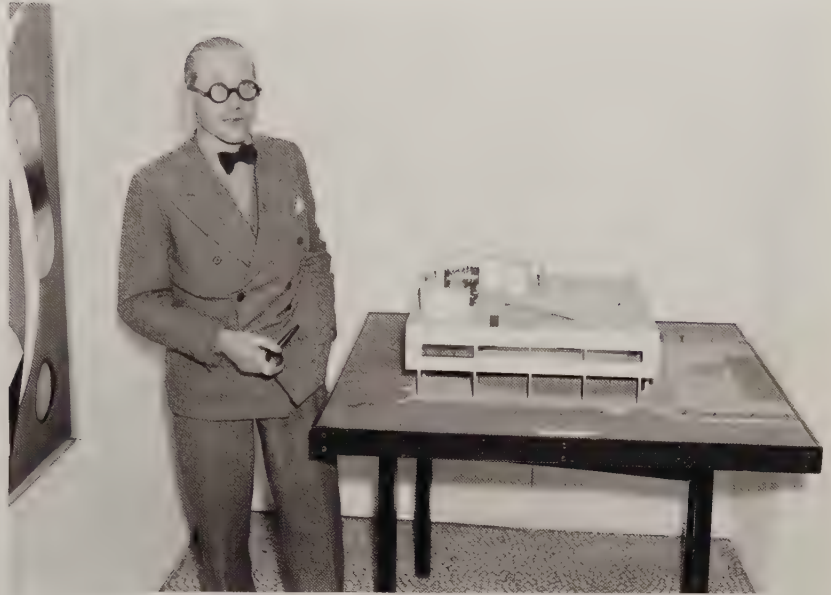




# 1928–1931 • Villa Savoye

Rue de Villiers, Poissy, France

Le Corbusier devant la maquette de la villa au  
Museum of Modern Art, New York, 1935



Vue générale

Deux ans après la villa Stein-de Monzie, le cycle des maisons «puristes» se clôt avec la spectaculaire maison de week-end de l'assureur Pierre Savoye à Poissy, dénommée «Les Heures claires», pour laquelle Le Corbusier disposera d'un budget des plus confortables. Sur un grand terrain boisé surplombant la vallée de la Seine, elle donne l'image même d'une utilisation libre des «cinq points» formulés en 1927.

Extérieurement strict, son volume est posé sur des pilotis au-dessus d'une large étendue de gazon. L'accès des automobiles est on ne peut plus direct, et celles-ci viennent se garer entre les pilotis, sous la maison, la courbe de leur trajectoire donnant sa forme semi-circulaire au mur de verre de l'entrée. Les chambres des domestiques et le garage sont calés derrière cet accès efficace, qui semble inverser la figure des cours d'entrée des hôtels aristocratiques parisiens. Une fois la paroi de verre franchie, deux accès s'offrent aux visiteurs: un escalier et une rampe, qui propose l'expérience spatiale originale propre à la maison. Aux yeux de Le Corbusier, l'escalier «sépare», alors que la rampe «relie». En l'occurrence, elle étire de la pelouse au ciel le fil d'une «promenade architecturale» majestueuse entre la porte d'entrée, l'appartement situé au premier étage et la terrasse-solarium située sur le toit.

À l'intérieur du prisme de plan carré, l'habitation est organisée au terme de longues études selon un plan en L, qui sépare nettement la partie publique et les chambres. La salle peut être considérée comme la partie couverte d'un grand espace de réception dont les deux tiers sont un patio ouvert sur le paysage par une fenêtre en longueur continue entre intérieur et extérieur, à tel point que la vitre semble n'être qu'un léger diaphragme. Les trois chambres sont desservies par des couloirs isolant la

Page de gauche:  
La rampe extérieure conduisant au toit





Vue générale

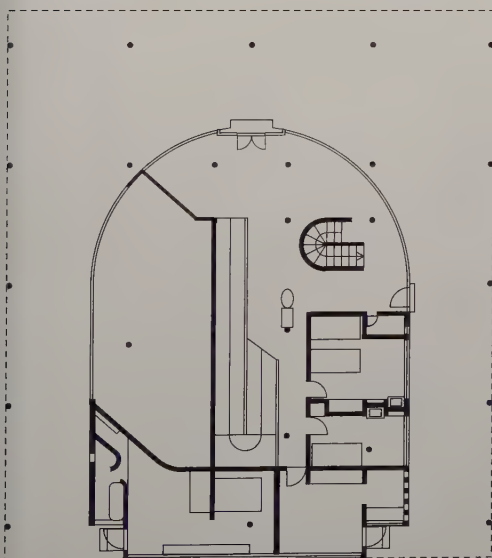
salle de bains principale. Un écran sinueux, à l'image de certaines figures des peintures puristes, enveloppe la salle de plein air située sur le toit.

Objet singulier que l'on peut assimiler à une machine par plusieurs de ses éléments qui évoquent les ponts et les superstructures d'un navire, la villa Savoye rassemble aussi des réminiscences des jardins suspendus de la chartreuse d'Ema et surtout une disposition des chambres et de leurs annexes – bains et rangements – rappelant les hôtels particuliers parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un hédonisme certain est promis aux habitants des lieux: la grande vitre du séjour coulisse pour créer une continuité entre le patio et l'intérieur. Éclairée zénithalement, la salle de bains lumineuse incite au repos. Les expérimentations spatiales de Le Corbusier sont ici indissociables d'une attention à certaines figures de la tradition savante. Mais elles utilisent aussi les matières prosaïques des maisons plâtrées des faubourgs parisiens et des composants comme les châssis de fenêtres en acier typiques des petites industries. Ses maisons s'opposent ainsi à la fois aux hôtels en pierre de taille et aux pavillons en meulière. Contraste frappant avec le luxe de la villa, la loge du conciergé implantée à l'entrée illustre les recherches de Le Corbusier sur le logement minimum.

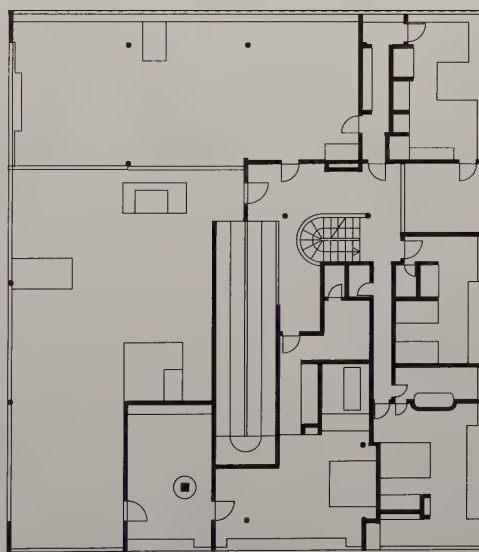
Lorsqu'il porte en 1930 un regard rétrospectif sur les maisons construites depuis dix ans, Le Corbusier distingue «quatre compositions». Il oppose le «genre plutôt

En haut:  
La cuisine

En bas:  
Plans du rez-de-chaussée et de l'étage



A







La salle de bains carrelée de pâte de verre



L'escalier et la verrière du rez-de-chaussée



«facile, pittoresque, mouvementé» de la villa La Roche à celui, «très difficile», du prisme de la maison «Citrohan», qui conduit en revanche à la «satisfaction de l'esprit», et à celui, «très facile, pratique, combinable», de tous les types «Dom-ino». La synthèse est la villa Savoye, type «très généreux», dans lequel «on affirme à l'extérieur une volonté architecturale [et] on satisfait à l'intérieur à tous les besoins fonctionnels». Très peu habitée par ses propriétaires, la villa Savoye reste un manifeste, qui sera en 1965 le premier monument historique en France classé du vivant de son architecte. Le Corbusier meurt avant le début de la restauration qu'il avait étudiée à partir de 1960 et qui l'aurait fortement transformée.

#### **Le living-room et la terrasse**

La grande vitre coulisse intégralement



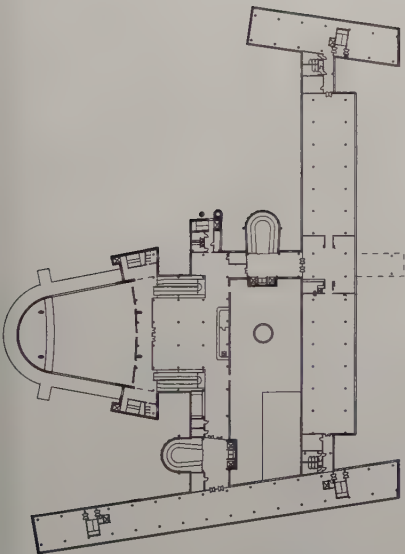


# 1928–1936 • Le Centrosoyouz

Miasnitskaïa Ulitsa, Moscou, Russie



Vue de la façade sur la rue Miasnitskaïa



Plan de l'étage courant des bureaux et du parterre de l'auditorium

Page de gauche:

Vue de la façade sur la perspective

Novomiasnitskaïa, avec la salle du club sur pilotis

Avec la Société des nations, Le Corbusier inaugure une séquence de projets de grands édifices brisant l'image du palais unitaire. Il explore plusieurs solutions pour articuler les éléments répétitifs, comme les bureaux, avec les éléments uniques, comme les auditoriums ou les foyers. Attentif aux opérations réformatrices les plus opposées, il saisit chaque occasion pour réaliser de grands édifices illustrant ses principes radicaux. Le plus vaste de ces édifices est le Centrosoyouz, siège des coopératives soviétiques, dont il remporte la commande en 1928, à l'issue d'un voyage triomphal à Moscou. L'admiration des architectes de l'avant-garde et l'engagement du dirigeant russe Isidore Lioubimov lui valent de gagner le concours international.

Le terrain est situé rue Miasnitskaïa, radiale historique de Moscou. Il imagine pour ce bâtiment, dont la structure est en béton, un système d'air conditionné avant la lettre associant un « mur neutralisant » fait de deux parois de verre séparées par un vide d'air et un principe de « respiration exacte » distribuant l'air chaud dans chaque pièce. Trop coûteux, le système est vite abandonné.

Il fonde son projet sur le primat de la circulation, utilisant des rampes hélicoïdales qui conduisent les 2500 employés jusqu'au sixième étage. Dans « Précisions », il distingue en 1930 « deux temps » dans le bâtiment : « Le premier, un afflux en désordre, sur un vaste plan horizontal à niveau du sol : c'est un lac ; le second, du travail stable, immobile, à l'abri du bruit et du va-et-vient, chacun à sa place et contrôlable : les bureaux ; ce sont des fleuves qui y conduisent, moyens de communication ... L'architecture, c'est de la circulation. Réfléchissez au propos ; il condamne les méthodes académiques et il consacre le principe des pilotis. »

La définition et l'assemblage des corps de bureaux procèdent d'une démarche pittoresque, dont Le Corbusier rend compte ainsi : « Je dessine le premier corps central des bureaux : dimensions en profondeur divisées pour le parfait éclaircissement ; ce corps de bureaux comporte des grandes salles de travail commun, il est muni d'un pan de verre sur les deux faces ... Je campe également les deux autres corps de bureaux : un pan de verre d'un côté, un mur mixte (pierre et verre) pour desservir les corridors. La dimension de ces trois prismes est l'essentiel de la composition architecturale : ils sont disposés en plan et en coupe de façon à créer des aspects, ici d'à-pic, là d'une cuvette accueillante. Le corps central est plus bas d'un étage que les deux latéraux, c'était important. Le tout est en l'air, sur des pilotis, détaché. »

Les critiques n'épargneront pas le Centrosoyouz, « orgie de verre et de béton » aux yeux de Hannes Meyer, et bâtiment « étranger » aux yeux des architectes russes conservateurs. Il est achevé à grand-peine en 1936, alors que la glaciation stalinienne s'accroît, et son plus chaud défenseur est alors le constructiviste Alexandre Vesnine, qui verra en lui « le meilleur bâtiment construit à Moscou depuis un siècle ». Affecté au Commissariat du peuple à l'industrie légère, il abrite aujourd'hui le Goskomstat, ou Comité d'État pour les statistiques de Russie.



SALUT



# 1929 – 1933 • Cité de refuge

Rue Cantagrel, Paris

Page de gauche:

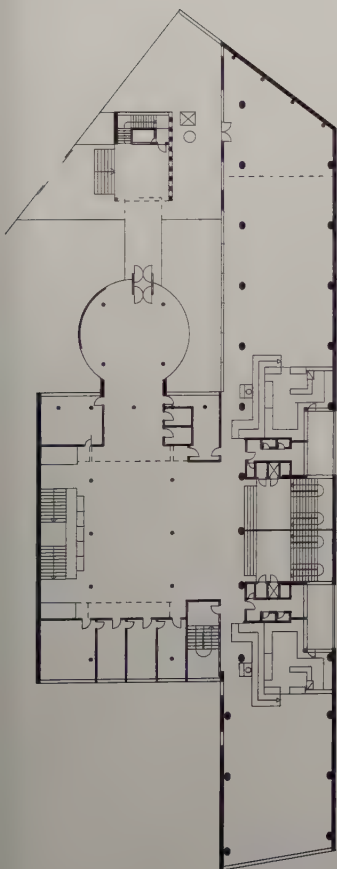
**Le portique d'entrée sur la rue Cantagrel**

La façade actuelle est tectoniquement beaucoup plus expressive que le plan intégralement vitré de l'origine.

En bas:

**Plan du rez-de-chaussée**

L'accueil est circulaire et les réfectoires trouvent leur place dans la barre.



La Cité de refuge est le troisième projet que Le Corbusier réalise pour l'Armée du salut, après le Palais du peuple, construit rue des Cordelières en 1926–1927, et l'asile flottant, grande péniche de béton transformée en dortoir pour vagabonds en 1929–1930. Il s'agit désormais de créer, grâce à la générosité de 20 000 donateurs et de la princesse Winaretta Polignac-Singer, un refuge pour héberger de 500 à 600 sans-abri parisiens. L'inscription d'un volume très vaste dans le tissu d'un faubourg de Paris fait l'objet de longues recherches avant que la solution définitive ne soit trouvée, qui dissocie les services communs situés au niveau de la rue Cantagrel du prisme vitré des dortoirs, prolongé par une aile secondaire sur la rue du Chevaleret.

Dans ses différentes composantes, le bâtiment rend palpable l'intérêt manifesté dans «Vers une architecture» par Le Corbusier pour la configuration des transatlantiques. La séquence des grandes salles du rez-de-chaussée, de l'entrée à la rotonde d'accueil, enveloppée de pavés de verre, reproduit celle des salons et des fumoirs des paquebots. Les étages superposés, à l'image des ponts d'un navire, et l'allure générale de l'édifice, coiffé de superstructures évoquant les passerelles, ont une silhouette navale. La succession des dortoirs modulaires imite à chaque niveau la répétition monotone des cabines du paquebot. Et l'habitation de trois niveaux réservée dans les derniers étages pour la généreuse donatrice ne peut que faire penser au poste de commandement d'un amiral.

Au paquebot, la Cité de refuge emprunte aussi l'étanchéité. Il met en œuvre le principe de la «respiration exacte» abandonné à Moscou. Des gaines sont censées aérer et chauffer de façon «hygiénique» par des circuits indépendants les couloirs, les dortoirs et les chambres individuelles des résidents. Mais l'absence de toute réfrigération en été et l'impossibilité d'ouvrir les vitrages fixes de la façade sud condamneront à l'échec cette démarche incomplète. Dès le début des années 1930, l'Armée du salut s'oppose à Le Corbusier, qui juge dans une lettre à la princesse de Polignac que «les personnes intéressées s'agitent et discutent dans une confusion perpétuelle entre leurs réactions psychologiques et leurs réactions physiologiques» et qu'il a, quant à lui, «le devoir de n'en pas tenir compte et de poursuivre avec sérénité les recherches positives et scientifiques».

Proche de la gare d'Austerlitz, la Cité de refuge est gravement endommagée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Complètement ruinée, la façade est refaite et transformée par l'adjonction d'un brise-soleil, étudié avec la collaboration provisoirement retrouvée de Pierre Jeanneret, dont il est alors séparé depuis 1940.





# 1931 – 1934 • Immeuble porte Molitor

Rue Nungesser-et-Coli, Paris



L'immeuble vu du stade Jean-Bouin

Pour glisser cet immeuble entre murs mitoyens, sur la limite municipale de Paris, Le Corbusier renonce à un projet d'«immeuble-villas» qui aurait occupé tout l'îlot. À la demande de la Société immobilière de Paris-Parc des Princes des promoteurs Kouznetzoff et Noble, il étudie un édifice destiné à la vente. Dans un quartier bordé par les installations sportives réalisées sur l'emprise des fortifications rasées en 1919, la rue Nungesser-et-Coli constitue une longue façade urbaine orientée à l'est vers Paris. La rue de la Tourelle appartient au territoire de Boulogne.

L'immeuble tranche avec ses voisins, comme l'immeuble adjacent de Michel Roux-Spitz, par l'utilisation en façade du métal et du verre. Le Corbusier envisage tout d'abord une ossature d'acier, vite remplacée par une structure de béton plus économique. Sur un terrain large de 12 mètres et profond de 25, une file axiale de poteaux permet la libre disposition des cloisons. Respectant le moule du règlement d'alignement parisien de 1902, les saillies sur la rue sont limitées et le gabarit inscrit de l'immeuble dans une enveloppe contraignante.

En dépit de ces contraintes, Le Corbusier se propose cependant de réaliser des «démonstrations d'appartements dans des conditions de la Ville radieuse». Le rez-de-chaussée accueille le hall, les chambres de domestiques et un accès contourné au garage souterrain. Sur six niveaux, les appartements sont regroupés par deux ou trois, adaptables aux demandes spécifiques des acheteurs. Fluides dans leur organisation, ils sont reliés par une courette de service et une cour. Une façade associant verre armé, briques de verre Névada et vitres transparentes dans une ossature d'acier éclaire chaque niveau.

Au septième étage, Le Corbusier aménage son appartement, accessible par le monte-charge de l'immeuble et qu'il loge sous des voûtes cintrées utilisant au mieux le gabarit réglementaire. La lumière du couchant enveloppe les pièces d'habitation, côté rue de la Tournelle, séquence continue dans laquelle la salle de bains se fond dans la chambre. Charlotte Perriand contribue fortement à la conception des meubles de la cuisine. De larges portes pivotantes conduisent à l'atelier, situé sous la plus grande des deux voûtes, et qui abrite un coin bureau et une chambre de domestique. «Peau rude et nette», aux yeux de Le Corbusier, les moellons du mur mitoyen donnent un fond irrégulier à la pièce. «Ami de tous les jours», la paroi entre en résonance avec les œuvres plastiques en chantier. La terrasse est accessible par un escalier hélicoïdal.

Le Corbusier s'installe en 1934 dans un lieu ponctué d'objets poétiques, mais qu'Yvonne Gallis ne jugera jamais assez «féminin». En 1935, le galeriste Louis Carré présente dans l'atelier une exposition d'«art primitif». Un moulage grec du Moscophore peint par Le Corbusier y voisine avec une poterie péruvienne, un bronze du Bénin et une tapisserie de Fernand Léger, et illustre «la sensibilité moderne dans la considération du passé, de l'exotisme ou du présent». Ce sera l'unique manifestation publique dans ce refuge quotidien de l'architecte, dont seuls les photographes révéleront par la suite l'intimité.

Page de gauche :  
**Vue longitudinale**  
Au premier plan, l'escalier conduisant à la terrasse



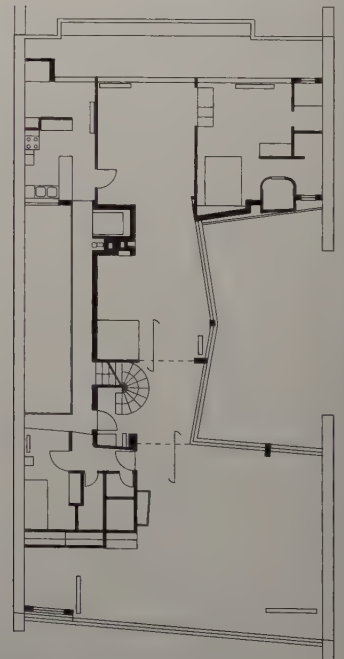
Page de droite:  
**L'atelier et le mur-pignon en moellons**



En haut, à gauche:  
**Le kiosque du toit-jardin et son auvent**

En bas, à gauche:  
**Le coin-repas**  
Au loin, la vue sur Paris

**Plan du septième étage**  
La rue Nungesser-et-Coli est en haut du dessin.









# 1946 – 1952 • Unité d'habitation

Boulevard Michelet, Marseille

Page de gauche:

**Le toit-terrasse**

Au premier plan l'école maternelle; au fond, la salle de sport

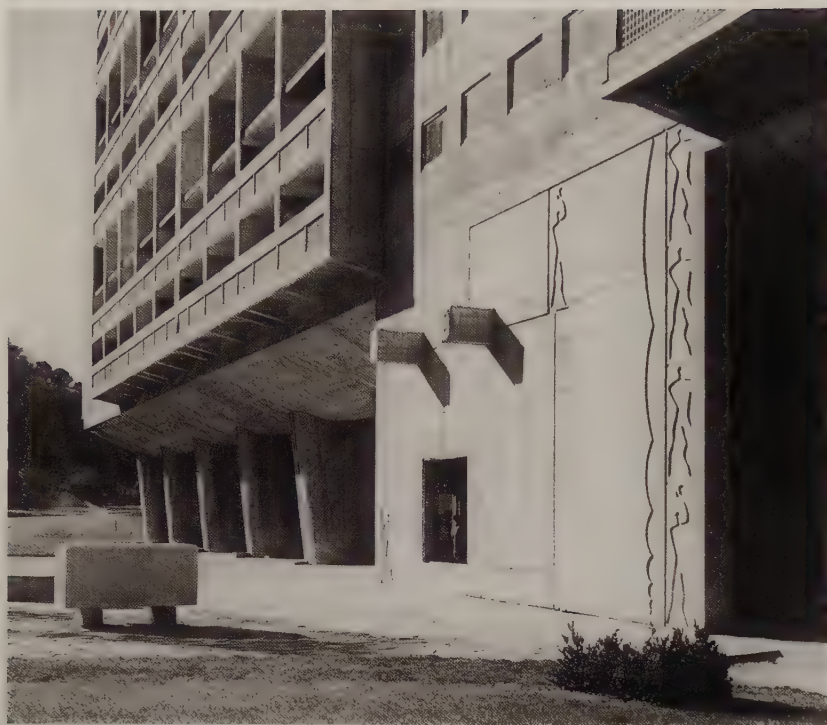


**Vue d'ensemble**

L'Unité d'habitation est la première commande confiée à Le Corbusier par l'État français. Pour reloger les sinistrés des quartiers détruits de la ville, il met en œuvre un principe dont le développement remonte à l'«immeuble-villas» et aux redents de 1922. Il avait constaté à Moscou, en 1930, que Moïse Guinzbourg et ses amis constructivistes avaient utilisé ses idées dans la «maison-commune» du Narkomfin, en développant les «services communs». Il rapportera à Paris les plans d'un édifice qui lui doit beaucoup. Dans les années 1930, un double mouvement conduit à la formulation de la notion d'«unité d'habitation de grandeur conforme». D'une part, l'immeuble Clarté construit à Genève (1930–1932) avec une ossature métallique est la première réalisation d'un ensemble d'habitations sur double hauteur. D'autre part, il introduit dans les «redents» les circulations horizontales continues du Narkomfin, puis commence à les segmenter en édifices isolés dans ses différents projets urbains. Formulé pendant la guerre dans «La Maison des hommes» (1942), le principe de l'«unité d'habitation» autonome est utilisé dans le plan de reconstruction de Saint-Dié (1944), dans lequel l'ensemble de la population urbaine est regroupé dans six de ces bâtiments.

La gestation du projet de Marseille est difficile. Commandé par le ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme, Raoul Dautry, il ne sera mené à bien que grâce à la détermination de son successeur, Eugène Claudius-Petit, tant la campagne lancée par des architectes conservateurs et des hygiénistes frileux est intense. À la suite d'une expertise perfide prévoyant le développement de maladies mentales chez les futurs locataires, une controverse nationale s'ouvre et l'immeuble est baptisé, par le Marseillais de la rue, la «Maison du Fada» (du fou).





Les pilotis et le relief du « Modulator »

Conçue comme une « cité-jardin verticale » opposée à la construction pavillonnaire, l'Unité est implantée sur quatre terrains différents avant de trouver sa place boulevard Michelet, dans les « beaux quartiers » de Marseille. Portée par d'épais pilotis contenant les réseaux de fluides, une ossature de béton armé, à l'image d'un « casier », reçoit les « bouteilles » que constituent les 337 logements, dont la façade protégée par des brise-soleil est préfabriquée en éléments de béton. Traversant d'est en ouest, les logements sont desservis par les « rues en l'air » étudiées dès 1929 et situées tous les trois étages. L'une de ces rues, plus haute et lisible en façade par ses brise-soleil verticaux, reçoit des commerces et un hôtel. Entre les collines et la mer, sur lesquelles ouvrent les loggias des appartements, le toit-terrasse de l'Unité abrite une crèche et une salle de sport. Il vient ainsi reproduire au milieu du paysage méridional le pont des transatlantiques célébrés par Le Corbusier depuis 30 ans.

Ralenti par les problèmes budgétaires, ce chantier d'une ampleur sans précédent pour son auteur prendra cinq ans au lieu des douze mois initialement prévus. Premier bâtiment dans lequel les mesures du « Modulator » étudié par Le Corbusier depuis 1943 sont introduites, l'Unité est aussi un banc d'essai pour un mobilier simple et industrialisé. À côté des placards intégrés, Jean Prouvé et Charlotte Perriand contribuent au dessin élégant des composants et des meubles des logements. Pour Le



**La rue des services du 7<sup>e</sup> niveau**  
Une «promenade publique» prolonge la rue  
proprement dite.



**Le toit-terrasse et la salle de sport**





Corbusier, l'Unité ne pouvait prendre cependant tout son sens qu'assemblée en quartiers. L'échec de ses projets de cité-satellite pour Marseille-Sud, avec 23 unités (1947–1949), et de ses propositions pour Strasbourg et pour Meaux ne lui permettra pas de le démontrer. Il devra se contenter de réaliser, dans des conditions parfois délicates, des bâtiments exceptionnels et isolés à Nantes-Rezé, Briey-en-Forêt, Firminy, ainsi qu'à Berlin-Charlottenburg dans le cadre de l'exposition Interbau de 1957.

# **Vue d'une simulation d'un appartement avec le mobilier-type proposé**

Au premier plan, table basse et fauteuils de  
Charlotte Perriand. Au fond, table et chaises de  
Jean Prouvé



## **Coupe transversale**

- a) rue intérieure
- b) appartement duplex type «supérieur»
- c) appartement duplex type «inférieur»
- d) brise-soleil





# 1951 – 1952 • Le «Cabanon»

Promenade Le Corbusier, Roquebrune-Cap-Martin,  
France



Vue de l'extérieur

Dans «L'Art décoratif d'aujourd'hui», Le Corbusier plaide, en 1925, pour la simplicité que symbolise «l'homme nu». La maison primitive qualifie pour lui l'homme comme créateur de géométrie, comme il l'écrit en 1928 dans «Une maison, un palais»: «Pas une pièce de bois, dans sa forme et dans sa force, pas une ligature, sans fonction précise. L'homme est économe. Un jour cette cabane ne sera-t-elle pas ce Panthéon de Rome dédié aux dieux?» Il continuera à s'intéresser au thème de la cabane, lorsqu'il proposera pendant la guerre pour les camps de jeunesse les maisons «Murondins», couvertes de troncs d'arbres non équarris.

Le Corbusier était familier de Roquebrune-Cap-Martin, sur la Côte d'Azur, où il avait séjourné dans la maison E 1027 construite par Eileen Gray et Jean Badovici en 1927, lui ajoutant des fresques contestées depuis. Il étudie sur place, en 1948–1950, le projet Roq et prend pension pendant l'été 1949 au restaurant L'Étoile de mer, tenu par Thomas Rebutato, pour étudier le plan de Bogotá. Devenu un habitué de l'établissement, il met en œuvre ses réflexions par la construction d'un cabanon en rondins de bois à peine écorcés. Les dimensions, qui utilisent la gamme du «Modulor», en sont strictement contenues, et il occupe au sol un carré de 3,66 mètres de côté, la hauteur de la base du toit à une pente étant de 2,26 mètres.

La rusticité de l'édifice, «dessiné sur un coin de table» en 1951, tranche avec les formes nettes et blanches d'E 1027, sur le terrain adjacent, mais aussi avec les cinq «unités de camping» en panneaux de bois édifiées par Le Corbusier en 1957 à côté de L'Étoile de mer. Le Corbusier travaille les proportions du cabanon à partir d'une composition en spirale centripète, tellement complexe qu'elle en est presque invisible dans la simplicité évidente du lieu. Les ouvertures sont réduites au minimum: deux fenêtres carrées, deux fentes verticales pour la ventilation et une petite fenêtre à l'arrière éclairant une table basse. L'intérieur se résout en un couloir d'entrée et un sanitaire, calés sur l'un des côtés, et un volume unique dans lequel se trouvent deux lits d'une place, une table et un lavabo. Les sièges sont des parallélépipèdes en bois, comme tous les panneaux recouvrant les murs et les meubles. Avec cette «humble baraque», Le Corbusier joue sur la contraction et la dilatation de l'espace. La densité des équipements spartiates de l'intérieur est comme démentie par les horizons marins cadrés par les ouvertures. Encore plus simple, une «baraque de chantier» de 4 x 2 mètres proche constituera son lieu de travail. C'est à quelques mètres de là qu'il mourra, pendant l'été 1965, après une baignade en mer.

Dans son «petit atelier», habitacle de bois cubique de 2,26 mètres d'arête construit à l'intérieur de l'agence du 35, rue de Sèvres, l'expérience de l'ermite est retrouvée au cœur de la métropole parisienne. Est-ce par nostalgie des étés méditerranéens que Le Corbusier s'enferme longtemps dans cette «retraite» pour échapper au bruit de fond des conversations des dessinateurs et rendre les visiteurs «brefs et concis»? À Roquebrune-Cap-Martin, surplombant de quelques centaines de mètres le cabanon, il édifiera en tout cas sa dernière demeure, la tombe où il repose aux côtés d'Yvonne Gallis.

Page de gauche:

Le coin-repas

Des caisses font office de sièges.





# 1951 – 1955 • Chapelle Notre-Dame-du-Haut

Colline de Bourlémont, Ronchamp, France



Vue aérienne dans le site  
Au premier plan, la maison des pèlerins

Clouant de stupeur ses partisans et ses disciples, la révolution plastique de Ronchamp coïncide avec la rencontre de Le Corbusier et de l'architecture sacrée. Ses programmes lui offrent dans l'après-guerre le prétexte à une méditation sur l'espace habité par l'homme entre sol et ciel. Sur la colline de Bourlémont, dernier contrefort des Vosges, culminant à 500 mètres d'altitude, il se voit demander de reconstruire la chapelle Notre-Dame-du-Haut, lieu de pèlerinage consacré par l'Histoire et rasé par les bombardements de la guerre. En dépit de sa méfiance quasi génétique vis-à-vis de l'Église catholique, il répond aux sollicitations des animateurs du mouvement de l'Art sacré, militant pour l'introduction de l'architecture et de la peinture modernes dans les édifices religieux. Les pères Couturier et Régamey et les laïcs François Mathey et Maurice Jardot parviennent à le convaincre d'étudier ce projet.

Dès sa première visite, en 1950, il est séduit par un lieu qui s'apparente aux sommets jurassiens découverts avec L'Eplattenier quarante ans plus tôt. Il saisit l'occasion de «relier les hommes au cosmos», à l'image des observatoires indiens découverts au même moment. Son projet sera donc éminemment spécifique au lieu. Il s'impregne de son histoire, lisant un livre écrit sur l'église par le chanoine Belot, et se propose de formuler «une parole adressée au lieu», en quelque sorte une «réponse aux horizons». Stimulant essentiel, le site n'est pas le seul générateur du projet. L'idée centrale se rattache à la découverte, sur une plage de Long Island, d'une carapace de crabe vide, semblable à celles peintes dans ses toiles des années 1930. Posée sur quatre murs épais, la coquille donnera son modèle à la toiture de la chapelle.

À partir de cette idée initiale, des maquettes successives de fil de fer et de bois permettent en 1952 la mise au point du projet, dont le chantier est mené en 1954. La coque de la toiture est réalisée comme une aile d'avion avec des couples juxtaposés et une enveloppe; indépendants et séparés de la coque par une mince fente, les murs sont un assemblage de voiles et de piliers en béton armé, squelette sur lequel les revêtements intérieur et extérieur sont fixés. Le mur sud est à la fois plus épais et plus effilé que les autres et, dans le cours de l'étude, la pile porteuse de l'est, initialement mince au point d'être assimilée à un «piquet de tente», devient l'homologue des chapelles en alvéoles. Les dallages et les autels utilisent la pierre. Le plan de la chapelle, de plus en plus dissymétrique dans le cours du projet, est réglé, tant dehors que dedans, par la position des autels. Une statue polychrome de la Vierge du XVII<sup>e</sup> siècle, seul vestige de l'église brûlée, est placée de sorte à être visible à la fois par les pèlerins découvrant l'édifice et par ceux qui assistent aux offices.

À côté de la carapace de crabe, d'autres images d'un grand éclectisme nourrissent l'invention de Le Corbusier. Images modernes, comme les gargouilles «en saut de ski» débordant de la toiture empruntées aux barrages hydroélectriques, mais aussi images puisées dans sa mémoire la plus ancienne. Les pinces de lumière tombant dans les chapelles secondaires évoquent le serapeum de la villa d'Hadrien, dessiné par Jeanneret en 1911. Il le décrit comme un «trou de mystère» où il avait «repéré un truc». Quant au surprenant «brise-lumière» du mur sud, avec ses niches projetant une

Page de gauche:  
Vue des façades sud et est





L'intérieur et le mur sud



La porte sud en acier émaillé

Images de la terre et du cosmos. En bas à gauche, le « méandre des complications »

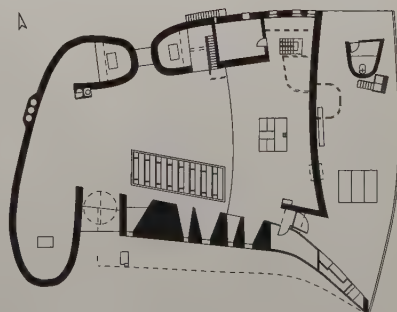


clarté modulée par la couleur, il évoque les parois de la mosquée Sidi Brahim à El Atteuf, découverte lors de son voyage dans la pentapole algérienne du M'zab en 1931. Enfin, les faces des périscopes des clochers rappellent les stèles funéraires d'Ischia.

Le jeu de la matière et de la lumière pratiqué à Ronchamp brise l'obsession des années 1920 pour les surfaces lisses et la clarté homogène. La lumière et l'ombre deviennent désormais des instruments pour sculpter l'espace. Et la façade, qui avait comme seule vertu d'être « libre », permet désormais, grâce à l'épaisseur du mur, de mettre en œuvre ces instruments. Sous cet éclairage dramatique, le béton blanc et grenu des murs et celui, brut de décoffrage, de la toiture remplacent le revêtement homogène et presque abstrait des maisons d'inspiration machiniste par un témoignage du travail humain. Le Corbusier demandera en vain à Edgar Varèse, en 1954, de composer une musique adaptée au lieu.

La façade nord

Plan







# 1951-1955 • Maisons Jaoul

Rue de Longchamp, Neuilly-sur-Seine, France



Vue de la maison A depuis le côté de la maison B

Achevées en 1955, les maisons Jaoul s'inscrivent dans une ligne de recherche en rupture avec les villas blanches des années 1920. Le soubassement de pierre des maisons Loucheur (1928) puis les maçonneries de la villa construite pour Hélène de Mandrot au Pradet (1931) et, enfin, la Petite Maison de week-end à rez-de-chaussée, réalisée à La Celle-Saint-Cloud en 1935 jalonnent cette démarche. Telles un pendant de l'invention sculpturale de Ronchamp, elles témoignent de la capacité de Le Corbusier à se réinventer.

Il avait déjà étudié en 1937 une maison de week-end pour l'industriel de l'aluminium André Jaoul. Il s'agit désormais de construire sur un terrain de la banlieue résidentielle de Paris une maison pour lui, son épouse Suzanne, et leurs enfants et une autre pour son fils, Michel, et sa famille. Les deux maisons sont situées sur un même socle contenant le garage et accessibles par une rampe unique. La première est parallèle à la rue et la seconde, en retrait, orthogonale. Elles partagent une cour commune sur laquelle ouvrent les cuisines et elles possèdent chacune un jardin.

Les pans de brique industrielle à joints apparents des façades, percées d'ouvertures de dessin et d'échelle très variés, sont délimités par les chaînages horizontaux de béton brut de décoffrage. Coiffant les murs épais, des voûtes minces de carreaux de terre cuite, dont les reins sont remplis de béton, évoquent les couvertures catalanes découvertes en Espagne avant la guerre, mais aussi les maisons des Cyclades. Ces éléments, associés au caractère villageois que prend le groupement des deux maisons conduiront l'architecte britannique James Stirling à leur prêter une ressemblance avec des fermes provençales ou des maisons traditionnelles de l'Inde. Il note en 1955 que «fréquemment accusé d'être <internationaliste>, Le Corbusier est actuellement le plus régionaliste des architectes».

Lisible à l'extérieur, la différence avec les villas puristes s'accroît une fois le seuil franchi. Le volume du rez-de-chaussée de chaque maison est ponctué par les sculptures autonomes, visibles depuis l'entrée, que sont l'escalier et la cheminée. Les cloisons découpent l'espace sans pour autant l'enclorre et assurent une fluidité que l'extérieur austère ne permet pas de deviner. Dans la grande boîte que constitue le séjour à double hauteur, la cuisine fait office de boîte étroite, à l'image des cuisines des chemins de fer que les maisons évoquent par la courbe de leur plafond. Le volume massif de la cheminée est évidé et allégé par des niches et des étagères et prend presque le statut du poêle familial aux maisons d'Europe orientale.

Mais c'est surtout dans le jeu de la lumière que Le Corbusier rompt avec les maisons d'avant-guerre, dans «ce volume habitable plein de ressources». Elle émane de tous les angles des pièces, par d'amples baies ou des fentes étroites et construit ainsi un espace différencié mais doté d'une unité qui renforce le revêtement en contreplaqué. Ainsi plusieurs activités sont-elles possibles dans la même pièce, dont l'éclairage varie en fonction de la course quotidienne du soleil.

Les ouvertures vont de la petite baie apportant une lumière ponctuelle aux grandes baies ouvertes du sol au plafond, mais découpées par des panneaux et des lisses de





En haut:  
Intérieur de la maison A

À droite:  
Escalier de la maison B



Plan du rez-de-chaussée des maisons A (parallèle à la rue) et B (perpendiculaire à la rue)

En bas :

Extérieur de la maison B

Salon de la maison B



bois, qui permettent de les recadrer et de les ajuster aux usages de chaque espace. Les ouvertures entrent dans un jeu complexe avec les parties pleines des murs et avec la géométrie d'ensemble des maisons, procédant d'une démarche plastique fondée sur la mise en œuvre des séries dimensionnelles prescrites par le « Modulo ».

Les murs colorés ou doublés de bois et la couleur chaude des briques constituent une gamme nouvelle de matières, utilisée par Le Corbusier au même moment dans la maison Sarabhai qu'il construit à Ahmedabad. Mais, si les maisons Jaoul semblent à première vue aux antipodes des villas « puristes », elles conservent leur lien avec les appartements parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les chambres à coucher se prolongent par une lingerie, des rangements, une salle de bains associée à un cabinet de toilette, voire un oratoire, comme dans les dispositifs des premiers hôtels particuliers. Avec la terrasse les ouvrant sur la ville, elles constituent un lieu voué à l'hédonisme.

Si les maisons Jaoul sont, comme le note bien Stirling, confortables au point de contredire l'idée même de la « machine à habiter » et « conviennent à tout le monde », c'est bien parce qu'elles sont l'œuvre d'un architecte qui a vécu beaucoup d'expériences en 30 ans. Le bohème prompt à sacrifier le confort laisse la place à un architecte plus sensuel et plus attentif aux exigences de la vie domestique, mais pas moins imaginaire pour autant.





# 1951–1956 • Maison Shodhan

Kharawala Road, Ahmedabad, Gujarat, Inde

Salon du rez-de-chaussée



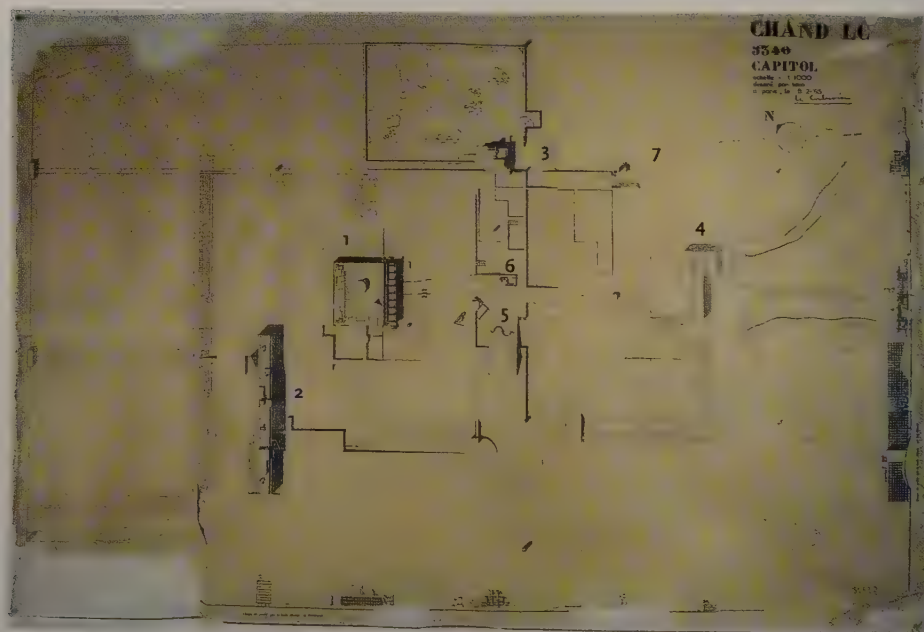
Plan du rez-de-chaussée

Le destin des trois maisons que Le Corbusier étudie pour d'influentes familles d'Amedabad, capitale de l'État indien du Gujarat et surtout centre de l'industrie textile, est très différent. La maison de madame Manorama Sarabhai fait écho aux maisons Jaoul avec ses murs de brique et ses voûtes de béton. La villa conçue pour le maire de la ville Chinubhai Chimanbhai n'est pas réalisée. Et les plans de la troisième, commandée initialement par Surottam Hutheesing, secrétaire de l'association des filateurs — ou industriels du textile — et cousin du maire, sont rachetés par son collègue Shyamubhai Shodhan qui la construit en définitive sur un autre terrain ...

Le programme initial était conçu pour la vie hédoniste et mondaine de Hutheesing. Le projet issu de cette commande est ajusté sans grande difficulté à la famille de quatre enfants de Shodhan. La proportion d'ensemble de la maison et son principe de toiture parasol permet de le rapprocher des constructions mogholes et notamment le Diwan-i-Khas de Fatehpur Sikri.

La maison peut être perçue comme une évocation de plusieurs des thématiques antérieures de l'architecture domestique de Le Corbusier. Par la découpe de son toit porté sur des piliers visibles, elle s'apparente à la villa Baizeau de Carthage, mais la rampe qui en dessert les niveaux intensifie le principe du parcours pittoresque de la villa Savoye, dont elle constitue, selon l'« Œuvre complète » de Le Corbusier, un double « mis à la mode tropicale et à la mode indienne ». La configuration en L des deux niveaux supérieurs la rapproche de la dernière version projetée de la villa Meyer de 1926, elle aussi disposée en équerre autour d'un espace vide. Mais la gradation savante de la lumière et de l'ombre que permet l'extrême variété des percements et l'utilisation sculpturale des brise-soléil permet un jeu plastique spectaculaire absent de l'esthétique des maisons des années 1920.





# 1951–1955 • Haute Cour

Sector 1 ► Chandigarh, Pendjab, Inde



En haut:  
**Façade de la Haute Cour vers le Capitole**

À gauche:  
**Plan d'ensemble du Capitole**

- 1) Assemblée
- 2) Secrétariat
- 3) Palais du Gouverneur (non réalisé)
- 4) Haute Cour
- 5) Fosse de la Considération
- 6) Bassins
- 7) Main Ouverte

Le Corbusier n'était nullement le premier choix de Jawaharlal Nehru pour concevoir la nouvelle capitale, rendue nécessaire à la suite de la sécession pakistanaise, qui avait privé l'État du Pendjab de sa capitale historique, Lahore. Chandigarh, ainsi dénommée en hommage à la divinité Chandi, est d'abord confiée à l'urbaniste new-yorkais Albert Mayer, qui avait passé la guerre en Inde, associé pour la définition architecturale du centre à l'architecte d'origine polonaise Matthew Nowicki. Après la mort de ce dernier dans un accident d'avion, Le Corbusier est recruté en 1950 pour achever le projet d'une capitale dont Nehru tient à ce qu'elle soit «une ville nouvelle symbolisant la liberté de l'Inde, affranchie des traditions du passé ... une expression de la foi de la nation dans l'avenir».

Dans son plan, Le Corbusier conserve le principe des unités de voisinage proposé par Mayer pour définir les quartiers de la ville, mais il règle la hiérarchie des voies selon le principe des «7V», les différenciant selon la vitesse et les liaisons qu'elles permettent, de l'autoroute (la V1) au sentier piéton (la V7).

Pour la première fois, Le Corbusier dessine un centre urbain accueillant le pouvoir politique en tant que tel et non le centre des affaires, qui était l'élément dominant de ses plans antérieurs. Composition extrêmement savante de grands édifices autonomes en «réaction poétique» les uns avec les autres et dont les axes structurent les espaces ouverts, le centre aurait dû être couronné par le palais du Gouverneur, qui sera abandonné après l'étude de trois versions successives. C'est par la Haute Cour que Le Corbusier engage sa réalisation.

Le bâtiment constitue la borne de la composition sur le côté sud-est du Capitole. «Parasol et ombrelle» de dimensions colossales, il associe sous son toit protecteur d'une épaisseur de 1,4 mètre deux blocs distincts accessibles par l'arrière: la Cour suprême, dont la hauteur atteint trois niveaux, et une rangée de huit salles d'audience, de deux niveaux de hauteur. Trois grands piliers tendus entre le sol et le toit séparent les deux blocs, qu'il présente ainsi à l'ingénieur indien P. L. Varma: «Vous savez de quoi il s'agit avec la Haute Cour? Je vous le dis, Varma, il s'agit de la majesté, du pouvoir de la loi et de la maison de la loi.» L'accès aux bureaux des niveaux supérieurs est assuré par une rampe, sur laquelle la promenade architecturale s'effectue dans l'ombre portée par le portique. L'ascension révèle peu à peu la profondeur des étendues du Capitole et permet aussi de découvrir les volumes de béton coloré du bâtiment et les trous de forme arrondie percés dans les piliers.

Les salles sont protégées de la lumière parfois violente par des brise-soleil dont le dessin évoque les joints d'un mur de pierre et qui serviront de référence pour les solutions appliquées par Pierre Jeanneret aux maisons de Chandigarh, faites de briques et de cadres de béton peints en blanc. La découverte des palais moghols, comme le fort Rouge de Delhi, dans lesquels l'air est rafraîchi par le passage dans des lieux ombrés, est une des origines des solutions choisies. La réverbération du son sur le béton laissé brut est atténuée dans chaque salle par une «tapisserie acoustique» habillant le mur du fond.





# 1951–1958 • Secrétariat

Sector I • Chandigarh, Pendjab, Inde

Page de gauche:  
Le Secrétariat en chantier



Vue d'ensemble

Pendant de la Haute Cour à l'extrémité occidentale du Capitole, la longue barre du Secrétariat crée sur 254 mètres de longueur et 42 mètres de hauteur un étonnant paysage bureaucratique, abritant, comme le note Le Corbusier dans ses carnets, la «masse industrielle cellulaire» des employés. L'idée initiale était de créer une tour de bureaux développant le projet de gratte-ciel non réalisé à Alger. En définitive, le gratte-ciel est posé à l'horizontale, mais retient la force expressive du projet nord-africain.

En écho à l'unité d'habitation de Marseille, il s'agit d'une sorte d'«unité d'administration», constituée par l'addition de six immeubles de huit étages. Les déblais sont utilisés pour créer un paysage artificiel de collines, au-dessus desquelles l'édifice flotte. La desserte des bureaux est assurée par deux rampes reliant les pilotis à la toiture, qui reprennent le dispositif inventé 20 ans plus tôt au Centrosoyouz. Un paysage architectural est créé sur la toiture, comme à Marseille.

La hiérarchie administrative est lisible au premier coup d'œil. Au-dessus des niveaux inférieurs, les bureaux des services, d'une hauteur de douze pieds ou 3,66 mètres, occupent cinq des six «blocs». Desservis par un couloir central, ils sont abrités par un brise-soleil répétitif dont l'élément principal est une allège haute. Décalé par rapport à l'axe de symétrie de l'ensemble, le «bloc» des ministres rassemble des locaux dont la hauteur, côté Capitole, est double de celle des locaux des services. Ils sont parfaitement lisibles grâce à leurs loggias plus grandes, qui créent un épisode sculptural contrastant avec l'aspect sériel des autres bureaux.

Cette symphonie des rythmes de façades est réglée par le «Modulor». Les brise-soleil sont censés protéger de la vive lumière indienne le pan de verre «ondulatoire» enveloppant les bureaux. La façade du bâtiment devient ainsi une sorte de mur d'images, compartimenté et composé comme une page, comme si l'univers plastique des livres que Le Corbusier compose depuis 1945 imposait ses règles à l'édifice.



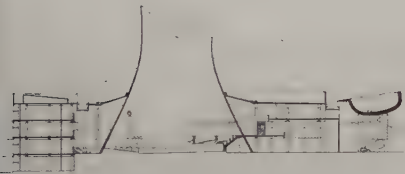


# 1951 – 1962 • Palais de l'Assemblée

Sector 1 • Chandigarh, Pendjab, Inde



La salle hypostyle



Coupe transversale sur la salle

À l'extrémité nord-ouest du Capitole, Le Corbusier réalise deux édifices destinés à la vie politique et administrative du Pendjab indien, le Secrétariat et l'Assemblée. En découvrant le Capitole depuis la Haute Cour, le Secrétariat fait office de toile de fond pour le bâtiment de l'Assemblée, le plus complexe de ceux construits à Chandigarh. Dans sa conception, elle évoque un couvent de la Tourette dont le patio aurait été rempli ou encore, par la disposition des corps de bâtiments en périphérie, une villa Savoye dilatée. Les trois composants majeurs sont le portique faisant face au Capitole, et les deux salles consacrées aux séances, avec leurs couvertures différenciées. Ces trois volumes singuliers sont enchâssés dans le U des bureaux

Les formes utilisées ont des origines très diverses, et le bâtiment semble condenser à la fois les expériences plastiques de Le Corbusier et sa réflexion sur les forces cosmiques. L'hyperboloïde de révolution abritant la Chambre basse est issu des tours de refroidissement observées et dessinées à Ahmedabad vers 1951, mais il évoque aussi le motif pyramidal de la «chambre du tué», dans laquelle les paysans jurassiens faisaient fumer la viande de porc et qui avait frappé Jeanneret dans sa jeunesse. Plus globalement, le jeu que cet objet, sa tour d'accès et la pyramide couvrant la Chambre haute déploient sur la toiture évoque un étrange rituel solaire. Le Corbusier affirme que «ce chapeau va devenir un véritable laboratoire de physique, équipé pour assurer le jeu de la lumière et de l'ombre ... Ce bouchon pourra servir à des fêtes solaires rappelant à l'homme une fois par an qu'il est fils du Soleil.» En effet, si les deux étranges cornes posées au sommet de l'hyperboloïde évoquent celles des vaches indiennes dessinées par Le Corbusier, le paysage de la toiture répond aux instruments astronomiques du Jantar Mantar, observatoire du XVIII<sup>e</sup> siècle visité par lui à Delhi.

L'accès le plus majestueux à l'Assemblée, dont un bassin reçoit le reflet, créant avec le bâtiment une sorte de cube virtuel, se fait non par la passerelle la reliant au Secrétariat, mais par le grand portique face à l'esplanade. Son profil évoque, lui aussi, celui des cornes recourbées des bovins indiens. L'entrée principale est fermée par une porte en acier émaillé, don de la France au Pendjab, sur laquelle Le Corbusier a figuré beaucoup des motifs qui traversent alors son œuvre plastique, notamment «Le Poème de l'angle droit». Sous la course du soleil, à côté de la tortue, du taureau, du serpent, du poisson et de l'homme du «Modulor», y figure l'aigle de Zarathoustra. Puis, à la clarté aveuglante du dehors succède l'ombre du «forum», salle hypostyle dans laquelle une forêt de colonnes instaure un rythme de base ponctué par des objets singuliers comme les escaliers et les rampes. Décalé, le grand volume de la Chambre basse est l'événement majeur, singulier par son extrados circulaire, puis créant un appel d'air et de lumière à l'intérieur. Inaugurée en 1962, l'Assemblée est partagée depuis 1967 par les États de Pendjab et d'Haryana.





# 1953 – 1960 • Couvent de la Tourette

Éveux-sur-l'Arbresle, France



L'oratoire

La découverte de l'univers monastique avait touché Jeanneret à la chartreuse d'Ema en 1907, puis au mont Athos en 1911. Il évoquera, dans une lettre à Marguerite Tjader-Harris, la vie «terrible et dure» des moines, trouvant «héroïque» cet ascétisme. Rassuré par les conditions du travail sur Ronchamp, il accepte la commande proposée par le père Couturier d'un couvent dominicain situé aux portes de Lyon, sur un terrain acheté par l'ordre pendant la guerre. Pour créer «un lieu de méditation, de recherche et de prière pour les frères prêcheurs», il visite le monastère cistercien du Thoronet, dans le Midi de la France, où il ressent les plus vives impressions.

Ses premières réponses à un site ouvert, en pente douce vers le sud, datent de 1953 et donnent l'image d'un bâtiment orthogonal et quelque peu maladroit dans son implantation. Le projet définitif élaboré en 1954 est plus subtil. Sa réalisation sera lente, compte tenu des faibles moyens des dominicains. Il oppose, comme tous ses grands édifices depuis les années 1920, les deux ordres des éléments répétitifs – ici les cellules monastiques – et des lieux de vie collective. Le Corbusier s'intéresse, à ce propos, à la typologie historique des monastères cisterciens. Il n'en reproduit pas littéralement le cloître avec ses galeries entourant le vide central, dont Ema lui avait donné un autre exemple, mais en inverse la figure. Les déambulateurs occupent le centre de l'espace, séparant les entités du couvent, selon une figure cruciforme délimitant quatre patios. Quant au bâtiment, il n'est pas posé sur le sol, mais en quelque sorte accroché au plan horizontal de toiture commun à tous les volumes, et touche le sol par des voiles en béton «comme il peut», ainsi que Le Corbusier se plaira à le dire.

Un bâtiment en U accueille les cellules des moines, extrême aboutissement des recherches sur l'habitation minimale, engagées dans les années 1920 et façonnées par l'observation des cabines des wagons-lits et des navires. Les appartements répétitifs des unités d'habitation sont ici réduits à leur plus simple expression, leurs brise-soleil étant reconduits littéralement, puisque les coffrages de Nantes-Rezé sont réutilisés. Les cellules sont équipées d'un lavabo et d'un mobilier spartiate. Elles sont desservies par des couloirs donnant sur le vide central, qu'éclairent de minces fenêtres en longueur. La partie du U faisant face au sud associe le réfectoire et la bibliothèque, ouverts sur l'intérieur par un mur jouant sur l'alternance de rectangles vitrés et pleins, dénommé par la suite mur «Mondrian».

Élément autonome, séparé par une lame d'air du U des cellules, l'église parallélépipédique illustre un nouveau concept élaboré par Le Corbusier, celui de la «boîte à miracles», grand volume dans lequel toutes sortes de spectacles sont possibles, et qu'il tente en vain de réaliser à Tokyo. L'obscurité, nouvelle thématique, que renforce la pierre noire du sol sous l'autel, est atténuée par une fente verticale au levant et une fente horizontale au couchant. Dans une crypte adjacente au volume principal, les sept autels sur lesquels les dominicains célèbrent simultanément leur messe, selon un rite propre à l'ordre (supprimé après le concile Vatican II), sont enveloppés dans un mur sinueux et éclairés par des «canons à lumière» projetant une





En haut:  
**Les canons à lumière éclairant les chapelles latérales**

À droite:  
**Les chapelles latérales et leur sept autels**

Page de droite, en haut, à gauche:

**Plan du deuxième étage**

- a) Chapitre
- b) Réfectoire
- c) Office
- d) Église
- e) Atrium
- f) Oratoire
- g) Sacristie
- h) Autel
- i) Chapelles latérales

Page de droite, en haut, à droite:

**Couloir au niveau des cellules**

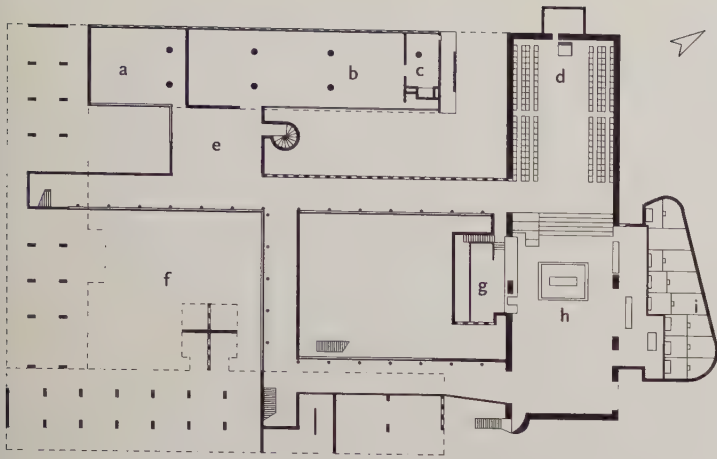
Page de droite, en bas:

**Une cellule de moine**

clarté teintée par les couleurs vives de leur surface. La sacristie, située de l'autre côté de la nef pour former comme un transept, est éclairée par sept «mitrailleuses à lumière» obliques au rythme plus saccadé.

À proximité de l'entrée que marquent trois cylindres, une chapelle plus petite est coiffée par une pyramide de béton. Les galeries se croisant en un «atrium» couvert d'un toit en pente proposent en contrepoint une «promenade architecturale» éclatante et d'une grande richesse quant à la découverte qu'elle permet des corps de bâtiment et du paysage au-dessus duquel ils flottent, portés par des voiles minces de béton. Les murs des galeries sont scandés par des vitrages «ondulatoires» dont les menuiseries, aux mesures fixées par le «Modulor», projettent au sol des ombres linéaires et changeantes. La mise au point du projet devra beaucoup au responsable du chantier, Yannis Xenakis, jeune ingénieur grec, réfugié politique à Paris. Il compose au même moment son œuvre fondatrice, «Metastasis», dont les séquences musicales sont reprises pour les «ondulatoires».

«Œuvre d'amour» aux yeux de Le Corbusier, ce «couvent de rude béton» ne manque pas de susciter perplexité et intérêt. L'historien américain Vincent Scully le confronte aux villas des années 1920. Il voit dans la maison «Citrohan» un mégaron grec avec quatre murs pleins et un mur vitré, et dans la villa Savoye un «sandwich». La Tourette devient ainsi «un mégaron qui rêve de se transformer en sandwich (ou vice versa)». Quant à Colin Rowe, il note que «l'architecte s'est attaché délibérément à transposer en termes plastiques la discussion scolastique» et que le couvent est «moins une église accompagnée par des habitations qu'un théâtre domestique pour des virtuoses de l'ascétisme, doublé d'un gymnase pour l'entraînement d'athlètes spirituels». Après l'arrêt du programme de formation consécutif à la crise des vocations religieuses, le couvent deviendra un centre culturel de rencontres.







# 1958 • Pavillon Philips

détruit • Exposition universelle de Bruxelles, Belgique



En haut:

**Vue intérieure avec ambiance violette**

La cloison basse abrite les équipements de projection et d'éclairage.

À droite:

**Plan d'ensemble**

Quelques années après Ronchamp, le pavillon de la firme néerlandaise Philips à l'Exposition universelle de Bruxelles révèle l'ampleur des bouleversements intervenus dans l'univers plastique de Le Corbusier. C'est l'impact produit sur lui par l'église qui conduit L. C. Kalf, directeur artistique de Philips, à demander à Le Corbusier l'étude d'un pavillon, dont la musique serait confiée à Benjamin Britten. Mais Le Corbusier proposera d'engager Edgar Varèse, qui participera à la création d'une œuvre d'art totale éphémère.

Les premières esquisses dessinent un édifice en forme de bouteille ou d'«estomac». Confié à Yannis Xenakis, qui réalise des maquettes d'étude avec des cordes à piano, du fil à coudre et du papier à cigarettes, il prend un nouveau visage. Les surfaces réglées des paraboloides hyperboliques qu'il conçoit font écho aux motifs graphiques de sa partition pour «Metastasis», composée en 1954. Elle sont réalisées avec un système mixte de construction en acier et béton. Les câbles d'acier prétendus sont attachés à de grands supports en béton et sont revêtus par des panneaux préfabriqués. Déjà utilisés en 1937 pour le pavillon des «Temps nouveaux» à l'Exposition de Paris, les câbles permettent ici la création d'un type de volume tout à fait nouveau, «boîte à miracles» aux contours sinueux.

Le pavillon est un grand contenant dans lequel les visiteurs sont enveloppés par les images du «Poème électronique» élaboré pour l'occasion en liaison avec la bande-son de Varèse. Six minutes d'images projetées sur les parois entendent selon Le Corbusier «montrer au sein d'un tumulte angoissant notre civilisation partie à la conquête des temps modernes». «Musée imaginaire idéal», ainsi que le définit Jean Petit, qui en rassemble les éléments, le «Poème» oppose des images de la nature, de la science, de l'art du monde entier, des vues d'usines, des clichés de l'univers et bien d'autres encore, avec lesquelles des projections abstraites en couleur entrent en dialogue. Des systèmes avancés de synchronisation électronique du son et de l'image sont mis en place. Mais la peur de voir l'édifice et ses équipements être affectés par les rigueurs de l'hiver conduira à sa démolition après la fermeture de l'exposition.



Page de gauche:

**Vue d'ensemble**





# 1959 • Musée national d'Art occidental

Ueno-koen, Taito-ku, Tokyo, Japon



Vue de l'extérieur

Page de gauche:

Intérieur de la grande salle

Pendant 30 ans, Le Corbusier aura poursuivi inlassablement la réflexion sur le musée, avant d'en donner une forme mature dans le parc d'Ueno, à Tokyo, à quelques centaines de mètres de l'imposant et rébarbatif Musée national construit dans les années 1930. La première formulation du type apparaît en 1928 dans le projet de Mundaneum, sous la forme d'une pyramide à gradins, ziggourat dont Frank Lloyd Wright donnera une version inversée avec le musée Guggenheim. Puis Le Corbusier élabore, en 1931, le «musée à croissance illimitée», dont les galeries se déploient en spirale sur un étage unique, porté par une forêt de pilotis. Il est possible de voir dans cette hypothèse, qui ne cessera d'être affinée, une sorte d'hypertrophie de la villa Savoye.

Inscrit par Le Corbusier dans presque tous ses plans d'urbanisme des années 1930, de Zlín à Rio, le musée fait l'objet d'une tentative de réalisation à Paris, sous le visage d'un «Centre d'esthétique contemporaine» proposé pour l'Exposition internationale de 1937. Il réapparaît en 1945 dans le plan de Saint-Dié. Désormais calibré selon les dimensions du «Modulor», il est réalisé en deux exemplaires à Ahmedabad (N.C. Mehta Museum of Miniatures, 1952–1957) et à Chandigarh (Museum & Art Gallery, 1960–1965), mais sous une forme fermée, qui ne laisse guère entrevoir la «croissance» potentielle de l'édifice avec le développement des collections.

La renommée de Le Corbusier avait atteint le Japon depuis les années 1920, et c'est à Tokyo qu'il parvient à réaliser le plus achevé de ses trois musées. Il abrite la collection de tableaux impressionnistes Matsukata, saisie par la France au moment de la Seconde Guerre mondiale et restituée au Japon à la condition d'être présentée dignement. Avec l'aide de Kunyo Maekawa et Junzo Sakakura, qui avait travaillé à l'agence et construit le pavillon japonais de l'Exposition de Paris en 1937, il imagine un ensemble comprenant le musée et une «boîte à miracles», qui ne sera pas réalisée.

À l'entrée du parc d'Ueno, le musée est précédé par un parvis sur lequel se dresse un bronze du «Penseur» de Rodin. Sa façade couverte de panneaux de béton lavé de galets verts est ouverte au rez-de-chaussée, les pilotis assurant l'accès. Projeté en avant par rapport au plan de la façade, l'escalier extérieur prend le statut d'une sculpture. L'espace-majeur est le patio central, ponctué par un unique poteau supportant une verrière et qui se prolonge par une rampe donnant accès aux galeries, dont l'ascension permet de découvrir progressivement la profondeur. Plongées dans une atmosphère sourde évoquant celle d'un aquarium, les galeries sont éclairées par un dispositif complexe de diffraction de la lumière solaire.

Contenu dans chacun des musées réalisés par la rigueur des sites et des budgets, Le Corbusier ne parviendra jamais, en définitive, à donner forme à son idée dynamique d'un musée permettant, par son principe de plan même, de rendre compte du cheminement de l'art et des relations entre courants et disciplines. Il mourra avant d'avoir pu vraiment saisir l'occasion ultime qui lui est donnée lorsque André Malraux lui commande un «musée du XX<sup>e</sup> siècle», initialement situé dans le quartier de bureaux de La Défense, mais qu'il tentera, dans un dernier combat, de déplacer vers le centre de Paris, à l'emplacement du Grand Palais.

Plan de l'étage





# 1959–1962 • Carpenter Center for the Visual Arts

Quincy Street, Cambridge, Massachusetts, États-Unis

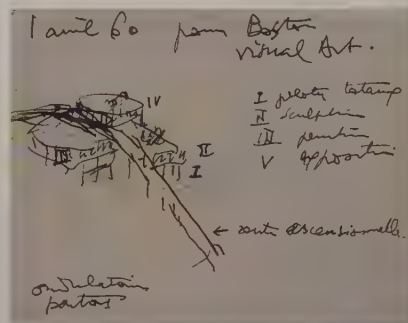


Vue générale depuis Prescott Street

Les idées de Le Corbusier sont dans une large mesure intégrées dans le siège des Nations Unies à New York réalisé par Wallace Harrison, dont il ne cessera de réclamer la paternité. Seul le Carpenter Center for the Visual Arts peut véritablement être considéré comme son œuvre sur le sol des États-Unis, injuste retour des choses pour un architecte qui n'aura cessé d'être attiré par l'Amérique. Fasciné dès 1913 par les images de l'industrie américaine, Le Corbusier n'y avait guère fait recette lors de son premier voyage en 1935, revenant sans commandes et tentant en vain d'imposer ses idées pour une «reconstruction cellulaire» de New York.

Il saisit avec énergie l'occasion qui s'offre à lui en 1959, par l'intermédiaire de Josep Lluís Sert, de construire un bâtiment pour l'enseignement des arts à l'université Harvard. Il est en effet conscient qu'il s'agira de son unique occasion de présenter aux États-Unis, dans une synthèse ultime, son expérience architecturale et plastique. Au milieu de la ville universitaire de Cambridge, à quelques pas des bâtiments de brique du Harvard Yard, entre le musée Fogg néoclassique et le Faculty Club, le terrain qui lui est proposé, situé entre Quincy Street et Prescott Street, ne prédispose en rien à des gesticulations monumentales et lui semblera de prime abord inadéquat.

Le Carpenter Center est d'emblée pensé comme une «promenade architecturale» reliant les deux rues et passant à l'intérieur d'un volume utilisant les formes flexibles apparues dans l'atelier du peintre. Dans un premier schéma, étudié en maquette avec le jeune architecte chilien Guillermo Jullian de la Fuente, la rampe de la «promenade» est conçue comme une spirale. La version finale est une mince surface de béton en S

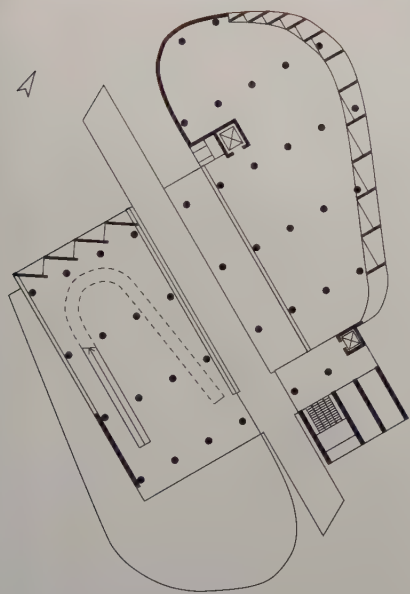


Premier croquis du centre, carnet P 60

Le statut routier de la rampe traversante apparaît sur ce dessin précoce.

Page de droite, en haut:  
Intérieur des ateliers

Page de droite, en bas:  
Plan du deuxième étage



raccordant presque comme dans un envol les rues, passant au travers du Centre par un grand porche, depuis lequel le spectacle des ateliers est découvert par les passants.

Le bâtiment peut être rapproché du Millowners Association Building d'Ahmedabad, blocs de niveaux à plan libre, enveloppé de brise-soleil et accessible par une rampe-sculpture. Comme à Ahmedabad, mais de manière plus démonstrative, comme avec un «coup de poing», Le Corbusier puise dans l'ensemble des thèmes architectoniques et plastiques abordés depuis 1945, retrouvant des recherches initiales comme le principe «Dom-ino». Ainsi explore-t-il plusieurs des solutions de brise-soleil élaborées depuis le gratte-ciel d'Alger et utilise-t-il, pour le plan des deux parties du bâtiment, une forme en «poumons», rappelant une figure présentée en 1925 dans «Urbanisme».

Le chantier du Carpenter Center est suivi par Sert, qui avait travaillé avec Le Corbusier entre 1928 et 1930 et qui l'aide à répondre aux détracteurs l'accusant d'utiliser un béton non pas «brut», mais «brutal». Utilisant dans beaucoup de parties du bâtiment un traitement lisse des surfaces, il affirme avoir trouvé «la clé de la solution pour le béton armé».





# Vie et œuvre



Yvonne Gallis, épouse de Le Corbusier

**1887** ► Charles-Édouard Jeanneret naît le 6 octobre au 38, rue de la Serre, à La Chaux-de-Fonds, Suisse. Son père, Georges-Édouard Jeanneret-Gris (1855–1926), est émailleur de boîtiers de montres et alpiniste. Sa mère, Marie-Charlotte-Amélie Perret (1860–1960), est amateur de musique.

**1902** ► Il entre à l'École d'art de La Chaux-de-Fonds, pour y suivre les cours de gravure et de ciselure. Le peintre Charles L'Eplattenier (1874–1946) le remarque.

**1905** ► Il entre au cours supérieur fondé par L'Eplattenier.

**1906** ► Avec René Chapallaz (1881–1976), il construit la maison Fallet, suivie par les villas Jacquemet et Stotzer, achevées en 1908.

**1907** ► Après avoir terminé ses études, il part pour l'Italie avec le sculpteur Léon Perrin (1886–1978). Il passe ensuite six mois à Vienne.

**1908** ► En mars, il se fait embaucher à Paris dans l'agence d'Auguste Perret (1874–1954), où il travaille pendant 14 mois. Il visite les musées parisiens, Rouen et Le Havre.

**1910** ► De retour à La Chaux-de-Fonds, il étudie un projet pour les Ateliers d'art réunis. Mandaté par l'École d'art pour étudier les arts décoratifs en Allemagne, il est dessinateur d'octobre 1910 à mars 1911 chez Peter Behrens (1886–1940) à Neubabelsberg. Il engage la rédaction de

« La Construction des villes », et rencontre à Munich l'écrivain William Ritter (1867–1955).

**1911** ► De Prague à Constantinople, Athènes, Pompéi, Rome et Pise, il effectue avec l'historien de l'art Auguste Klipstein (1885–1951), un « voyage d'Orient » formateur. Ses impressions sont publiées dans « La Feuille d'avis de La Chaux-de-Fonds ».

**1912** ► Il anime la « nouvelle section » de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds et devient décorateur et architecte au 54, rue Numa-Droz. Il réalise des ensembles mobiliers et construit la maison Jeanneret-Perret à La Chaux-de-Fonds et la villa Faivre-Jacot au Locle. Il publie son « Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne ».

**1913** ► Il expose ses dessins sur « Le langage des pierres » à Zurich.

**1914** ► Il voyage en Alsace, en Lorraine et en Rhénanie et visite l'exposition du Werkbund à Cologne. Avec Max du Bois, Jeanneret s'intéresse au béton armé et imagine le système « Dom-ino ». Il étudie la cité-jardin des Crêtets, à La Chaux-de-Fonds, et des intérieurs.

**1915** ► Il reprend à la Bibliothèque nationale de Paris les recherches pour « La Construction des villes », mais abandonne son manuscrit, et celui qu'il préparait sous le titre « France-Allemagne ». Il conçoit des intérieurs pour Hermann et Ernest-Albert Ditisheim.

Page de gauche :

Le Corbusier au CIAM de Bruxelles, devant les plans de la « Ville radieuse », 1930



**1916** ► Jeanneret transforme, à La Chaux-de-Fonds, le cinéma Scala et construit la villa Schwob.

**1917** ► À Paris, il crée la Société d'application du béton armé (SABA) et étudie des abattoirs à Challuy et Garchisy et une cité ouvrière à Saint-Nicolas d'Aliermont. Il construit un château d'eau à Podensac (Gironde). Il établit son habitation au 20, rue Jacob et son atelier au 20, rue de Belzunce.

**1918** ► Avec le peintre Amédée Ozenfant (1886–1966), Jeanneret rédige «Après le cubisme». Il peint son premier tableau, «La Cheminée». Ils exposent ensemble à la galerie Thomas à Paris en décembre.

**1919** ► Il conçoit la maison «Monol» et dessine des ensembles de logements ouvriers non réalisés.

**1920** ► Ozenfant et Jeanneret publient avec Paul Dermée (1888–1951) «L'Esprit nouveau». Jeanneret choisit de signer ses «Trois rappels à MM. les architectes» du pseudonyme de Le Corbusier et conçoit la maison «Citrohan».

**1921** ► Il voyage à Rome avec Ozenfant.

**1922** ► Le Corbusier expose au Salon d'automne la «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants» et son projet d'«immeuble-villas». Il construit à Vaucresson la villa Besnus. Il ouvre une agence rue d'Astorg avec son cousin Pierre Jeanneret (1896–1967). Ils travailleront ensemble jusqu'en 1940.

**1923** ► Il publie «Vers une architecture». Il étudie une maison pour ses parents à Corseaux, achevée en 1925, et construit à Paris l'atelier d'Ozenfant et la maison La Roche-Jeanneret.

**1924** ► L'agence s'établit au 35, rue de Sèvres, à Saint-Germain-des-Près. Les maisons Lipchitz-Miestschaninoff et Ternisien sont construites à Boulogne. Il réalise pour l'industriel bordelais Henri Frugès (1879–1974) des habitations ouvrières à Pessac.

**1925** ► À l'Exposition des arts décoratifs, il présente dans le pavillon de «L'Esprit nouveau» les dioramas de la «Ville contemporaine» et du «Plan Voisin». Il publie «Urbanisme» et «L'Art décoratif d'aujourd'hui» et, avec Ozenfant, «La Peinture moderne».

**1926** ► Georges-Édouard Jeanneret-Gris meurt le 11 avril. Le Corbusier construit les maisons Cook à Boulogne et Church à Ville-d'Avray. Il commence l'étude de la villa Stein-de Monzie à Garches, achevée en 1928. Il publie l'«Almanach d'architecture moderne». Le Deutscher Werkbund lui commande deux maisons pour sa cité du Weissenhof à Stuttgart. Il énonce à cette occasion ses «Cinq Points d'une architecture nouvelle» (1927).

**1927** ► Son projet pour le concours du siège de la Société des nations, à Genève, est rejeté, ce qui le conduira à publier «Une maison, un palais» en 1928.

**1928** ► Accueilli triomphalement à Moscou, Le Corbusier reçoit la commande du Centrosyoz, dont le chantier durera jusqu'en 1936. La création, à La Sarraz (Vaud), des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) lui donne une nouvelle tribune.

**1929** ► Il effectue un voyage à Buenos Aires, Montevideo, São Paulo et Rio de Janeiro. Ses conférences d'Amérique latine seront publiées dans «Précisions», en 1930. Il étudie des maisons économiques en acier et expose au Salon

d'automne des meubles conçus avec Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret.

**1930** ► Il devient citoyen français le 19 septembre. Le 18 décembre, il épouse à Paris Yvonne Gallis (1892–1957). Il étudie un plan de Moscou, repris sous le titre de «Ville radieuse». À Paris, il engage le chantier du pavillon suisse à la Cité universitaire. Willi Boesiger et Oscar Storonov publient le premier volume de son «Œuvre complète». Il étudie la Cité de refuge de l'Armée du salut à Paris.

**1931** ► Il achève la villa Savoye, à Poissy. Il construit pour Hélène de Mandrot, marraine des CIAM, une maison au Pradet, près de Toulon. En mars, il donne des conférences à Alger et découvre les villes du M'zab. Il commence la publication de la revue «Plans» (15 numéros jusqu'en 1932).

**1932** ► Il présente le plan «Obus» pour Alger. Son projet pour le Palais des soviets à Moscou est refusé. Pour l'industriel genevois Edmond Wanner, il réalise l'immeuble métallique Clarté.

**1933** ► Les projets d'immeubles de Zurich pour la Rentenanstalt et sur l'oued Ouchaïa, à Alger, restent lettre morte, ainsi que les plans pour Anvers, Genève et Stockholm. À Athènes, il participe au quatrième CIAM, consacré à la «ville fonctionnelle».

**1934** ► Le Corbusier construit un immeuble rue Nungesser-et-Coli, à Paris, où il installe son domicile et son atelier de peintre. Il visite les usines Fiat et les villes nouvelles des marais Pontins et participe à la rédaction du mensuel «Prélude» (16 numéros jusqu'en 1936).

**1935** ► Il construit la maison pour Albin Peyron, aux Mathes, et la Petite Maison

de week-end à La Celle-Saint-Cloud. Il publie « La Ville radieuse » et « Aircraft ». Il élabore un projet pour la vallée de Zlín, en Tchécoslovaquie. Son voyage aux États-Unis, dont le livre « Quand les cathédrales étaient blanches » rendra compte en 1937, est une déception.

**1936 ►** De retour à Rio, il étudie avec Lucio Costa et un groupe de jeunes Brésiliens le ministère de l'Éducation et de la Santé, achevé en 1944. Il conçoit la reconstruction de l'îlot insalubre n° 6 à Paris et un « stade de manifestations populaires » pour la banlieue.

**1937 ►** Il est fait chevalier de la Légion d'honneur. Après avoir étudié des habitations au bastion Kellermann et un Centre d'esthétique contemporaine à la porte Maillot, Le Corbusier construit, à l'Exposition internationale de 1937, le pavillon des « Temps nouveaux ». Il organise le cinquième CIAM, consacré aux « logis et aux loisirs ».

**1938 ►** Il étudie, pour Alger, un gratte-ciel du quartier de la Marine. Il publie « Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis, svp. ». Ses projets pour une « grand-place » et pour l'aménagement du pont de Saint-Cloud, à Boulogne, restent sans suite.

**1940 ►** Le ministre de l'Armement Dautry lui commande une cartoucherie à Aubusson. L'agence ferme ses portes en juin et il se sépare de Pierre Jeanneret. Réfugié à Ozon, il étudie une usine et ses logements à Lannemezan et un système de bâtiments scolaires démontable avec Jean Prouvé. Il commence à étudier des sculptures.

**1941 ►** Le Corbusier s'installe à Vichy en janvier, où il rejoint certains de ses amis, associés au gouvernement du maréchal

Pétain. Il est chargé en mai d'une mission temporaire pour le Comité d'étude de l'habitation et de la construction immobilière. Il publie « Sur les quatre routes » et « Destin de Paris ».

**1942 ►** Le Corbusier quitte en juillet Vichy. Il publie « Les Constructions Murrondins » et « La Maison des hommes ».

**1943 ►** Le Corbusier publie « La Charte d'Athènes », écho du CIAM de 1933, et « Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture ».

**1944 ►** À la Libération, Le Corbusier préside la Commission d'urbanisme du Front national des architectes. La rue de Sèvres rouvre ses portes en août.

**1945 ►** Il étudie en vain le plan de reconstruction de Saint-Dié et ceux de Saint-Gaudens et La Rochelle-La Pallice. Il publie « Les trois établissements humains ». Il effectue un deuxième voyage aux États-Unis.

**1946 ►** Les études de l'Unité d'habitation de Marseille commencent. L'ébéniste breton Joseph Savina réalise ses premières sculptures. Il publie « Manière de penser l'urbanisme » et « Propos d'urbanisme ».

**1947 ►** L'ONU le désigne comme expert de la commission de construction du palais des Nations Unies, à New York. Le projet réalisé par Wallace Harrison reprendra plusieurs de ses hypothèses.

**1948 ►** Il étudie pour Édouard Trouin une basilique souterraine à la Sainte-Baume, et commence le projet de la maison Currutchet, à La Plata (Argentine), terminée en 1951. Il dessine ses premiers cartons de tapisserie.

**1949 ►** Il étudie le plan d'aménagement de Bogotá. Il étudie les deux ensembles de vacances Roq et Rob, à Roquebrune-Cap-Martin.

**1950 ►** Il publie le premier volume consacré au « Modulor ». Le gouvernement indien l'invite à réaliser Chandigarh. Il publie « Poésie sur Alger ».

**1951 ►** Il élabore le plan de Chandigarh et les édifices publics du Capitole. Il présente le « Modulor » au séminaire de la Triennale de Milan sur « La divine proportion ».

**1952 ►** L'Unité d'habitation de Marseille est inaugurée le 14 octobre. Le Corbusier construit à son usage un cabanon à Roquebrune-Cap-Martin. Il réalise l'usine Duval à Saint-Dié. À Chandigarh, il étudie le palais du Gouverneur, abandonné par la suite.

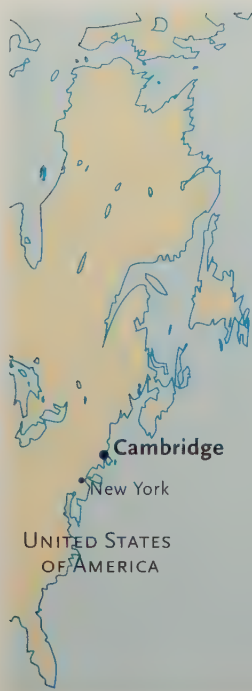
**1954 ►** Il réalise le palais des Filateurs, à Ahmedabad. Il commence l'étude de la maison du Brésil à la Cité universitaire de Paris, à partir d'un projet de Lucio Costa. Il publie « Une petite maison ».

**1955 ►** Le Corbusier achève les maisons Jaoul à Neuilly et la chapelle de Ronchamp. À Chandigarh, la Haute Cour est inaugurée par Nehru. L'Unité d'habitation de Nantes-Rezé est terminée en juin. Il livre aussi la maison Sarabhai à Ahmedabad. Il publie « Le Poème de l'angle droit » et « Le Modulor 2 (La parole est aux usagers) ».

**1956 ►** À Ahmedabad, il construit la maison Shodhan. Il publie « Les Plans de Paris, 1922–1956 ».

**1957 ►** Il conçoit le musée national d'Art occidental de Tokyo, achevé en 1959. Yvonne Gallis meurt le 5 octobre à Paris.





**1958** ► Il achève le Secrétariat à Chandigarh. À l'Exposition universelle de Bruxelles, il édifie le pavillon Philips. À Berlin, il conçoit l'Unité d'habitation de Charlottenburg et participe au concours pour l'aménagement du centre.

**1959** ► L'université Harvard lui commande le Carpenter Center, achevé en 1962.

**1960** ► Marie-Charlotte-Amélie Perret meurt le 15 février. Le couvent dominicain de la Tourette, étudié depuis 1953, est consacré en octobre. Le Corbusier publie «L'Atelier de la recherche patiente».

**1961** ► Il réalise l'Unité d'habitation de Briey-en-Forest. Il étudie un hôtel et un palais des congrès sur le terrain de la gare d'Orsay à Paris.

**1962** ► Le musée d'Art moderne de Paris présente une rétrospective de son

œuvre. Heidi Weber lui commande un pavillon d'exposition pour Zurich, achevé en 1967.

**1964** ► Il étudie un centre de calcul pour Olivetti, à Rhô, le palais des congrès de Strasbourg et l'ambassade de France à Brasília. André Malraux, ministre des Affaires culturelles, lui commande un «musée du XX<sup>e</sup> siècle» à Nanterre. Il engage l'étude du nouvel hôpital de Venise.

**1965** ► Il termine la Maison de la culture de Firminy, l'Unité d'habitation proche étant achevée en 1967 et le stade en 1968. L'église Saint-Pierre, conçue avec José Oubrière, sera abandonnée jusqu'à 2003. Il meurt le 27 août à Roquebrune-Cap-Martin. André Malraux lui rend un hommage solennel dans la cour Carrée du Louvre, le 1<sup>er</sup> septembre.

ROSSIA



## Carte du monde

### Allemagne

Stuttgart

- Maisons à la Weissenhofsiedlung

### Belgique

Bruxelles

- Pavillon Philips (détruit)

### États-Unis

Cambridge, Massachusetts

- Carpenter Center for the Visual Arts

### France

Éveux-sur-l'Arbresle

- Couvent de la Tourette

Marseille

- Unité d'habitation

Neuilly-sur-Seine

- Maisons Jaoul

Paris

- Maison La Roche-Jeanneret

- Pavillon de « L'Esprit nouveau » (détruit)

- Cité de refuge

- Immeuble porte Molitor

Pessac

- « Quartiers modernes Frugès »

Poissy

- Villa Savoye

Ronchamp

- Chapelle Notre-Dame-du-Haut

Roquebrune-Cap-Martin

- Le « Cabanon »

Vaucresson

- Villa Stein - de Monzie

### Inde

Ahmedabad

- Maison Shodhan

Chandigarh

- Haute Cour

- Secrétariat

- Palais de l'Assemblée

### Japon

Tokyo

- Musée national d'Art occidental

### Russie

Moscou

- Le Centrosoyouz

### Suisse

Corseaux (Vevey)

- Villa « Le Lac »

La Chaux-de-Fonds

- Maison Fallet

- Maison Jeanneret-Perret

- Villa Schwob

Zurich

- Centre Le Corbusier



# Bibliographie

## Ouvrages de Le Corbusier

- Vers une architecture. G. Crès & Cie, Paris, 1923.
- L'Art décoratif d'aujourd'hui. G. Crès & Cie, Paris, 1925.
- Urbanisme. G. Crès & Cie, Paris, 1925.
- Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. G. Crès & Cie, Paris, 1930.
- La Ville radieuse. Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1935.
- Quand les cathédrales étaient blanches. Plon, Paris, 1937.
- Sur les quatre routes. Gallimard, Paris, 1941.
- Les trois établissements humains. Denoël, Paris, 1945.
- Le Modulor. Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1950.
- Le voyage d'Orient. Éditions Forces vives, Paris, 1966.

## Ouvrages généraux sur Le Corbusier

- Boesiger, Willy (éd.): Le Corbusier, Œuvre complète. Girsberger/Artemis, Zurich, 1930–1975 (huit volumes successifs).
- Petit, Jean: Le Corbusier lui-même. Éditions Rousseau, Genève, 1970.
- von Moos, Stanislaus: Le Corbusier, l'architecte et son mythe. Horizons de France, Paris, 1971.
- Brooks, H. Allen (éd.): The Le Corbusier Archive. Garland, New York/Fondation Le Corbusier, Paris, 32 vols., 1984.
- Lucan, Jacques (éd.): Le Corbusier: une encyclopédie. Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
- Benton, Tim (éd.): Le Corbusier: Architect of the Century. Arts Council of Great Britain, Londres, 1987.
- Gans, Deborah: The Le Corbusier Guide. Princeton Architectural Press, New York, 1987.
- Baker, Geoffrey H.: Le Corbusier, the Creative Search, the Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret. Van Nostrand Reinhold, New York, 1996.
- Frampton, Kenneth: Le Corbusier. Hazan, Paris, 2001.
- von Moos, Stanislaus et Arthur Rüegg (éd.): Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography. Yale University Press, New Haven, 2002.

# Crédits photographiques

- ©archipress/artur: 62
- Archiv Baumeister, Stuttgart: 36 en bas à droite
- artur/©Wolfram Janzer: 67 en haut
- Bettmann/CORBIS: 43 en haut
- Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds, Suisse: 7, 9 en bas, 19 en haut, 29 en bas, 84, 91
- ©bpb, Berlin, 2004, Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz: 37 en haut
- ©René Burri/Magnum Photos/Agentur Focus: 53, 60, 82 à gauche, 83 en bas
- Photo Juliette Cezzar, New York: 89 en haut
- Photo Jean-Louis Cohen, Paris: 6, 16, 48, 49 en haut, 59 en haut, 63, 69, 72, 80, 83 en haut à droite, 86, 87 en haut, 88 à gauche
- ©2004 CORBIS Inc.: 12, 47, 66 en haut
- DaimlerCrysler Classic Mediaarchiv: 34
- ©Fondation Le Corbusier, Paris: 4, 8, 9 en haut, 10, 11, 13, 15 en bas, 24 en haut, 26 en haut, 27 en haut et en bas, 28, 29 en haut, 31, 32 en bas, 33 en haut, 37 en bas, 39 en bas, 41 en haut, 44, 54 en haut à gauche et en bas à gauche, 55, 57, 58, 61 en haut, 65, 74 en bas, 79 en bas, 85 en bas, 88 à droite, 90
- Peter Gössel, Brême: 15 en haut, 43 en bas, 46 en bas
- gta-Archiv/ETH, Zurich, Suisse/Succession Sigfried Giedion: 45 en haut
- ©Ernst Haas/Getty Images: 79 en haut
- ©Chris Heller/CORBIS: 78
- ©Landesmedienzentrum BW: 36 en haut à droite
- Susanne Lattermann, Brême: 17 en bas, 19 en bas, 21 en haut, 24 en bas, 25 en bas, 26 en bas, 35, 36 à gauche, 41 en bas, 45 en bas, 49 en bas, 51, 54 à droite, 61 en bas, 67 en bas, 71 en haut à gauche, 73 en bas, 83 en haut à gauche, 87 en bas, 89 en bas
- ©Ralph Lieberman, Williamstown, MA: 46 en haut
- ©Antonio Martinelli, Paris: 22, 23 en bas, 25 en haut, 50, 56, 64, 68, 70 en haut et en bas, 71 en haut à droite et en bas à gauche, 73 en haut, 74 en haut
- ©Musée de la Publicité, Paris: 33 en bas
- ©Musée des Arts Décoratifs, Éditions A. Lévy, Paris: 30, 32 en haut
- ©Roberto Schezen/Esto, Mamaroneck, New York: 42, 52

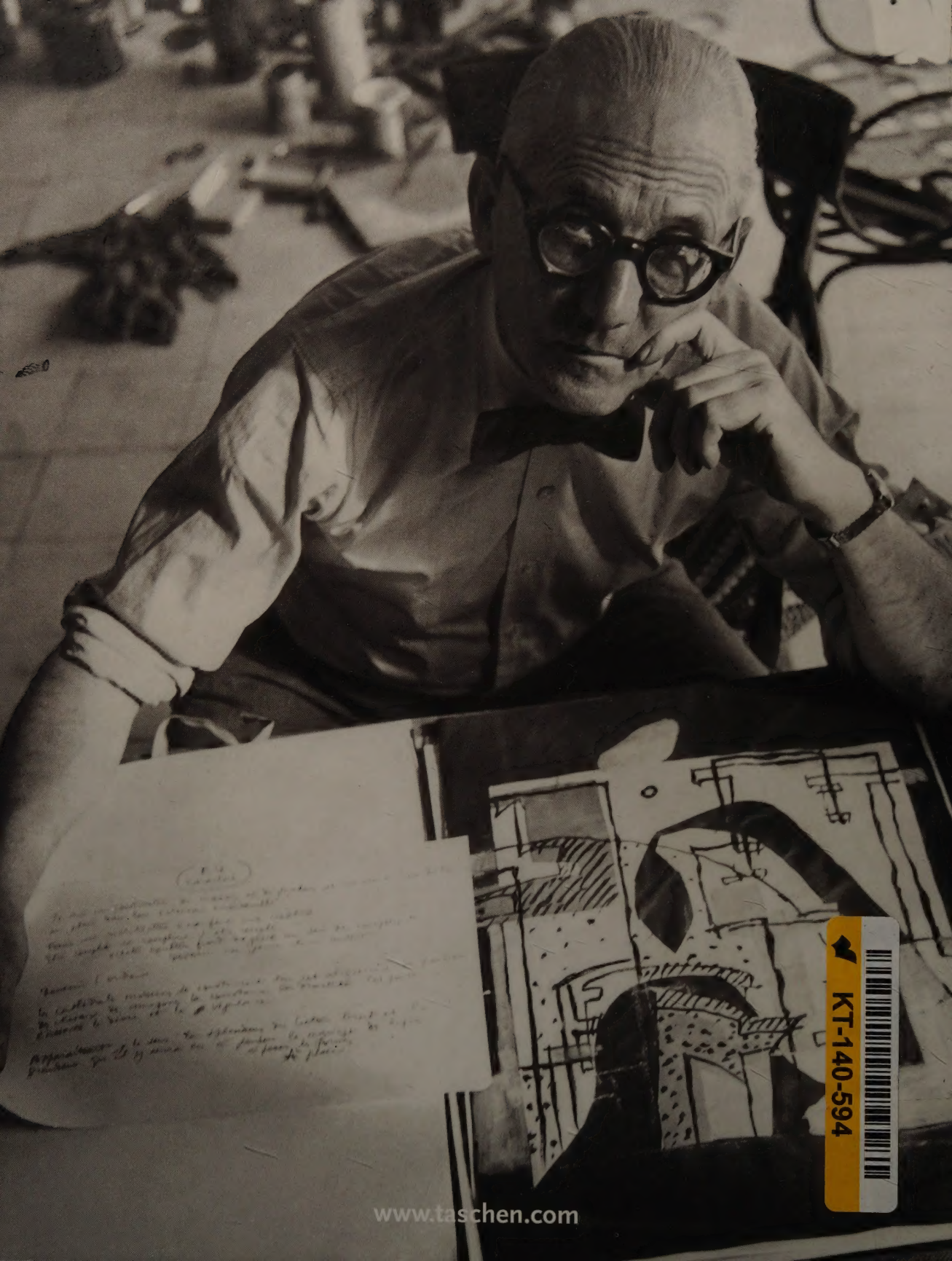
- Swantje Schmidt, Brême: 14, 17 en haut, 18, 20, 21 en bas
- ©Harry Seidler, Milsons Point, Australie: 59 en bas, 66 en bas, 76, 77, 82 à droite
- ©Michel Sima/Getty Images: 2
- SLUB/Dt. Fotothek: 23 en haut, 38, 39 en haut, 40
- Danielle Tinero/RIBA Library Photographs Collection, Londres: 81
- Konstantin Zigmann, Brême: 94/95







Language	French
Author	Cohen, Jean-Louis
Title	Le corbusier (nf)
Type	Non fiction
ID Code	
ISBN	2743465212



(F. 14)

Le plan est construit sur un axe de symétrie qui passe par le centre de la porte d'entrée et se prolonge jusqu'à la porte de la chambre à coucher. Les murs sont en maçonnerie et les plafonds en plâtre. Les sols sont en carrelage. Les fenêtres sont en bois et les portes en fer.

La salle de bains est située à l'extrémité de l'axe de symétrie. Elle est séparée de la chambre à coucher par une porte. La chambre à coucher est située à l'extrémité de l'axe de symétrie. Elle est séparée de la salle de bains par une porte. La porte d'entrée est située à l'extrémité de l'axe de symétrie. Elle est séparée de la chambre à coucher par une porte.



 **KT-140-594**

